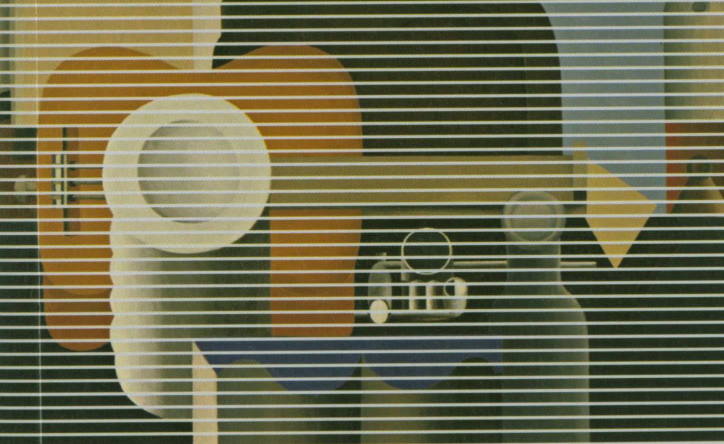


DAVID COTTINGTON

AVANGARD

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 184

DOST

David Cottington

Londra'daki Kingston Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörüdür. Kübist hareket ve avangard sanat üzerine kaleme aldığı yapıt ve makalelerle tanınır.

Cottington, David
Avangard
ISBN 978-975-298-617-6 / Türkçesi: Nursu Örge
Ağustos 2019, Ankara, 175 sayfa
Kültür Kitaplığı: 184; Sanat: 25

AVANGARD

David Cottington



ISBN 978-975-298-617-6

The Avant-Garde
David Cottington

Birinci baskı, Ağustos 2019, Ankara

Türkçesi, Nursu Örge

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Erdal Akalın - Dost Kitabevi / *Sertifika No:* 12386
Karanfil Sokak No: 11/4, Kızılay 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 419 18 51
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti. / *Sertifika No:* 16157
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
1514. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

İÇİNDEKİLER

Giriş

Soru: Şunların ortak yönleri nelerdir: Saç tasarımı, sanat ve sanatçılar, emlak kiralama, moda, posta kutuları, caz müzik, bisiklet seleleri, hızlı otomobiller, danışman mühendisler, tişörtler ve yaşam koçluğu? Yanıt: Bu yazarın internette kısa bir zaman önce yaptığı ufak bir gezinti gösteriyor ki, bu birbiriyle alakasız gibi görünen örneklerin tümü de, ya tanımları ya da marka adları itibariyle 'avangard' olarak belirlenmiştirler. 'Avangard'ın bu denli geniş sınırlara sahip olması oldukça ilginç. Öte yandan, çağdaş kültüre ve sürekli bir değişim içinde oluşuna ilgi duyan herhangi biri için, kanımca, bu noktaya üç nedenden dolayı ayrıca eğilmek gerekiyor. Birincisi, açıkça görülüyor ki, bu pek rağbet gören bir sözcük; kültür piyasasında rakiplerinin önüne geçmek isteyen belirli şeylere ve pratiklere, anında bir 'zamane olma' gücü bahşettiği için kullanılan bir terim olup çıkmış. İkincisi, işte tam da bu 'zamane olmaklığın' ötesine geçen herhangi bir anlamdan da yoksun olduğu görülüyor: Kültürümüzün (Batı?) yeni olmaklığa, çağdaş olmaklığa biçtiği değer dışında, herhangi özel bir niteliğe işaret etmiyor. Ve üçüncüsü, madem 'avangard' böylesi bir yeni olmaklığı ifade etmek için bu denli gevşek

bir şekilde kullanılabiliyor, o halde, çoktan bir klişeye dönüşmüş demektir – 'yeni' olanın taşıması gereken ve onu yeni yapan *beklenmedikliği*, nitelikleri bir *beklenti* hali adına çoktan 'temellük edilmiş', ki bu durum başlı başına bir kavram kargaşası yaratmakta.

Fakat, bir an için onu bu gibi kullanımlarından ayırıp tek başına değerlendirecek olursak, 'avangard' sözcüğünün kendine özgü anlamları olduğu görülecektir: Fransızca kökenli ve askeri bir terim. İngilizcenin kültürel sözvarlığında en sık kullanılanlardan biri haline gelen bu biraz ilginç. Peki, nasıl oldu da Manş Denizi'ni aşıp her yere yayıldı sözcüğün kökenleri diye de sorabilirsiniz. Ya da Batı toplumlarında yeni ve zamane olmaklığın kilit bir değer haline gelişini açıklamaya bu tarihçe nasıl yardım edecek diye de sorulabilir.

İşte, bu sorular, elinizdeki kitapta yer verilen meselelerin merkezini oluşturuyor. Bu arada, 'avangard' terimini değerlendirirken karşımıza başka sorular da çıkacak; özellikle yukarıda bahsi geçen kullanımlarından biri bağlamında: Sanat ve sanatçılar söz konusu olduğunda, zira, modern sanat tarihini tartışırken ve şekillendirirken kullanılan en önemli, en etkili iki kavramdan biridir bu (diğeri ise "modernizm"dir, ki birazdan ona da değineceğiz). "Sanat" sözcüğünü burada modern döneme ait kültürel pratiklerin kapsamına istinaden en genel anlamıyla kullanıyorum, en nihayetinde, hem sosyal bir grup olarak "avangard", hem de "avangard" kavramının bizzat kendisi "tüm sanatlar"a uygulanabilir. Ne var ki, birazdan göreceğimiz üzere (ve nedenlerini de ortaya koyarak), kültürel bir grup olarak "avangard" ilk kez güzel sanatlar alanında ortaya çıktı ve

kavramın farklı anlamları ve tarihi bakımından en önemli rolü yine bu alanda üstlendi, ki ben de bunu savunacağım. Öte yandan, bir sanatçı veya bir sanat yapıtının niteliğinin ve öneminin eleştirel ve tarihsel belirlenimindeki etkisi de en az bir asırdır devam ediyor – öyle ki, *eğer bir sanatçı veya sanat yapıtının "avangard" ya da "avangard"a ait olduklarına kanaat getirilmişse, gerçekten de kayda değerdiler*. Yoksa kayda değer değildiler (pek az istisna dışında) ve ne eleştirmenler ne de tarihçiler bunlara fazla önem gösterdi. Sözün özü, modern sanat genel olarak "avangard" ne yaptıysa ya da ne söylediyse odur ve hep böyle olagelmiştir. Modern sanatın bu bağlamda kavranışı ve değerlendirilişi adım adım diğer *tüm* sanatları da etkilemeye başladı: Tasarım, müzik, tiyatro, mimari ve fotoğraf gibi sanatların hepsi de aynı çatı altında değerlendirilir oldu. Dahası, bu diğer sanat dallarında "avangard" teriminin taşıdığı zamane olmaklığın çağrışımları çoğunlukla radikallikle ilişkilendirildi: Yani, kökten bir yenilik, dolaylı bir statüko eleştirisi getirmek – ve bu eleştirinin örtük bir siyasi yönü de olmalıydı. Kısacası, avangard sanatlar ile radikal siyasetler arasında çoğu zaman sıkı bir ilişki olduğu düşünüldü; özellikle de sol siyasetle (fakat yine örtük bir biçimde).

Gene de, terimin her yerde kullanımı ve stratejik önemine karşın, "avangard"ın kültürel tarih alanında *neden* bu denli büyük bir yetkeye sahip olduğu ya da bu noktaya nasıl geldiği veya bu seçkin "kulüp" üyeliğine nasıl karar verildiği ya da sol siyasetle ilişkinin bir teminatı olup olmadığı gibi hususlar üzerinde pek fazla çalışma yapılmamıştır. Dahası, bu terim hâlâ kaygan bir zeminde duruyor ve sıklıkla da üstünkörü bir biçimde kullanılmaya devam

ediyor. Bir sanat yapıtındaki (veya tasarım, edebiyat, sinema yapıtı ya da mimari yapıt) "avangardlık" –sosyal grup olarak ("kulüp")– ile taşıdığı "avangard" nitelikler arasındaki ilişki nedir? Ve "avangard*izm* nerede devreye girer? Son olarak fakat en önemlisi, çağdaş sanatın tüm tabuları yıktığına inanılan ve merkezini milyarların konuşulduğu bir sanat piyasasının oluşturduğu günümüzde sanatsal bir "avangard"dan söz etmek *hâlâ* mümkün mü ve, eğer öyleyse, nasıl bir anlam taşıyor ve kim bu sanatçılar? Londra'da her yıl düzenlenen Frieze Sanat Fuarı "avangard" mı ya da Venedik Bienali ya da Booker Ödülleri ya da tüm dünyadaki sanat filmi festivalleri? Eğer öyleyse, bunu böyle yapan ne ya da kim? Modern kültür yazımında sürekli geçmesine karşın bu temel soruların henüz hiçbirine tatmin edici yanıtlar verilebilmiş değil; kavram, tüm farklı kullanımlarında, çoğunlukla belirlenmiş bir şey olarak ele alınmıştır. İşte, bu kitapta bu sorulara da yanıt vermeye çalışacağım ve bunu yaparken "avangard"ı, Batı modernitesi, kapitalist kültür ve bu ikisinin küresel etkisinin gelişimi gibi daha geniş bir bağlama oturtacağım.

Tanım ve ayrımlar

Öncelikle bazı dilbilgisel ayrımlar yapmamız gerek, zira terimin anlamıyla ilgili belirsizlikler kısmen genel kullanımından kaynaklanmakta; hatta aynı durum sanat tarihi gibi denetimli bir alanda bile görülüyor; terim sıfat ve isim olmak arasında kafa karıştıran bir git-gele maruz kalıyor (iki üstte yer alan paragraftaki, sıfat olan "avangard"ın

nitelikleri ve isim olan "avangard"ın da bilinçli olarak radikal bir estetik belleyen sanatçılardan meydana gelen farazi bir topluluğu ifade eden italik cümlede olduğu gibi). Benzer bir diğer ayrım da bu (somut) isim "avangard" ile soyut isim "avangard*izm*" arasındakidir, ki "avangard*izm*" bir yandan bu nitelikleri özetlerken bir yandan da bunlara dönük bağlılığı bir tavır ve hatta bir ideolojiyle sarıp sarmalar. Bu üçü arasında bir ayrım yapmak da terimi daha iyi anlamamızı sağlayacak, zira tarihsel bakımdan (şimdilik en basit haliyle ele alırsak) sıfat hali ve bununla ilişkili soyut isim hali, somut isim halini önceler. Bu da şu anlama geliyor: "Avangard" olarak adlandırdığımız sanatsal nitelikler –yeni mecraların (popüler ve kitlesel dahil) olası sonuç ve imkânlarını göstermek, estetik özerkliğe sahip çıkmak veya yürürlükte olan değerlere meydan okumak için kendi döneminde yeni bir şey söylemek– ileride açımlayacağımız üzere, ilk kez 19. yüzyılın ortalarında belirmiş, ve, "avangardlar" olarak anılan ve estetik açıdan radikal sanatçılar bir topluluk oluşturacak sayıya ulaşmadan önce, "avangardizm" dediğimiz bir tavır ve yüce bir gaye ile sarmalanmıştır.

Ayrıca, tanımlanmasıyla ilgili bir diğer ayrım daha yapmamız gerekiyor: Bazı sanatçıları –estetik bakımdan radikal sanatçılardan oluşan topluluğa ait veya bir zamanlar ait olanlar– ifade eden "avangardlar"ın ele alınışı ile bizzat "avangard" sanatın *kendisi* arasında. Bu ayrımların ilki mevcut anlayışımızı oluşturuyor, ki bu yakıştırmanın başlangıçta bahsettiğim geniş kapsamlı kullanımına işaret ediyor. Öte yandan, ikincisi de en az onun kadar önemli: Mevcut olanı salt tarihsel bakımdan öncelediği için değil, aynı zamanda tarihsel değişim tecrübelerini anlamlandırır-

ken son iki yüz elli yıldır (ki belki de, ileride bahsedeceğim üzere, artık değil) Batı toplumlarının "avangard" düşüncesini doğrudan rehber almalarıyla ve bir dönem "insanın yükselişi" diye anılan tarihsel ilerleme anlayışıyla ilişkisi olduğu için de önemlidir. "Avangard" sözcüğünün Fransızca olması da bir rastlantı değil, zira değişim ve modernite bilincinin temelini oluşturan o geçmişten kopuş etkisini Avrupa tarihinde hiçbir olay 1789-94'te gerçekleşen Fransız Devrimi kadar hissettirebilmiş değildir. Ve yine 1815'te monarşinin restorasyonundan sonraki yıllarda, toplum kuramcılarının siyasal yelpaze içinde en yoğun biçimde soruşturdukları devrim yıllarının mirasıydı. Bu kuramcılar, devrim sonucu ortaya çıkan siyasal ve toplumsal mutabakatın, monarşist rejimin fosilleşmiş hiyerarşisinin yerine, bireysel haklara ve kolektif kimliklere daha saygılı bir toplumsal düzen getirme isteği olduğunu ve bunu geliştirme yolları arayışına düştüklerini bulguladılar. Bu siyasal yelpazenin sol kanadında yer alan en etkili gruplardan biri, 1825'teki ölümünden kısa bir süre önce Claude Henri de Saint-Simon etrafında toplanarak bir devletçi-teknokratik sosyalizm modeli hazırladı; bu modele göre, toplum üçler erkini oluşturan meslekler öncülüğünde yönetilecekti: Sanatçı, bilim insanı ve sanayici. Bunların içinden ise sanatçı "avangard" olacaktı – ve terim burada ilk kez Saint-Simon ve grubu tarafından askeri olmayan bir bağlamda kullanılmış oldu. Onlara göre, sanatçılar "imgelem insanları"ydı ve toplumun şu an içinde bulunduğu çıkmaza girmesine neden olan akla dayalı tutum karşısında imgelemin yeniden değerlendirilmesi dönemin toplum kuramcılığının en önde gelen karakteristiklerinden biri oldu.

Saint-Simon'un bu nitelemeyi kullanmasının ardından, yirmi yıl içinde bu terim siyaset dışında pek çok farklı biçimde kullanılmaya başlamıştı. 1850'lere gelindiğinde, özellikle bu nitemle anılan yazarlar vasıtasıyla, "avangard"ın yaygın kullanımı kültürel arenaya da sıçramış oldu – fakat gene de askeri anlamına yakın duruyor, ki bu şekilde kullanımının ilk ve en iyi bilinen örneklerinden biri de şair Charles Baudelaire'di ve açıkça olumsuz bir anlam taşıyordu. Baudelaire, 1860'ların başlarında tuttuğu kişisel notlarda (ölümünün ardından *Apaçık Yüreğim* başlığıyla yayımlandı), "Fransızların askeri metaforlara olan düşkünlükleri"ni sert bir dille eleştirir: "Savaş şairleri. Avangardın edipleri." "Askeri metaforlara olan bu zaaf," der, "aslen askeri olan değil ama disiplini ifade eden bir mizacın işaretidir – yani, konformizmin." Baudelarie'in terimi burada kullanma biçimi salt bir aşağılama içerdiği için değil, aynı zamanda *tüm* yazarların (ediplerin), tüm edebiyatın "avangard" olmadığını, yalnızca bazılarının böyle olduklarını ima etmesi bakımından da oldukça ilginç – bu da Saint-Simoncu "avangard sanat (en geniş anlamında)" fikrinden "sanatın *içinde* bir avangard" gibi yeni bir anlama kayışı göstermenin yanında, "avangard"ın modern kavranışı ve kullanımının ortaya çıkışını da imler.

Sanatın içinde bir avangard

19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Batı toplumlarının itici gücüne dönüşen ilericilik inancını yaygınlaştıran pek çok etmen vardı: Dini inancın zayıflaması; Fransız

Devrimi'nin ardından insanın, iyi veya kötü, kökten bir değişim gerçekleştirme yetisi olduğunun farkına varılması; aynı dönemde gerçekleşen Sanayi Devrimi sonucunda temel malzemenin yaygınlaşması ve toplumsal değişimin hızlanması – hepsinden önemlisi de kapitalist sistemin küresel bir piyasayla bütünleşmesi. Marx ve Engels 1848 tarihli kışkırtıcı *Komünist Manifesto*'larında bu sistemin emsalsiz dinamizmini şu keskin paragrafla özetlemiştir:

Burjuva devrini öncekilerden ayıran etmenler, üretimde sürekli devrim yapılması, biteviye toplumsal koşulların dengesiyle oynanması, daimi bir belirsizlik ve gerilim yaratmaktır. Tüm sabit ve katı ilişkiler, beraberlerinde taşıdıkları tüm o kadim ve kutsal önyargı ve fikirlerle birlikte, bir kenara fırlatılır; tüm yeni biçimlenenler ise daha henüz kemikleşmeden köhneleşir. Katı olan her şey buharlaşır, kutsal olan her şey kirletilir ve insan, en nihayetinde, yaşamın gerçek koşulları ve kendi türüyle kurduğu hakiki ilişkisiyle aklı selim bir biçimde yüzleşmek durumunda kalır.

Piyasayı üretilen mallar için sürekli genişletme ihtiyacı, nereye giderse gitsin burjuvanın peşinden gelir. Her yere yerleşmek, her yere çökmek, her yerle irtibat kurmak mecburiyetindedir.

Kapitalizmin konsolidasyonu sonucunda tecimsel değerler yaşamın tüm alanlarını gasp etti; bu gelişmeye iştirak eden tüm toplumların kültürel alanları da buna dahildi. Bu da, bu değerleri barındıran "yerleşik" bir sanatın uylaşımlarından, metalaşmasından ve kayıtsızlığından kaçış yolları arayan kimi sanatçıları ateşledi. Baudelaire gibi yazarlar, Manet gibi ressamlar kendilerini materyalist, statü arayışında bir burjuva problematiği içinde buldular – bu

değerler karşısında duydukları tiksinti onları salt mevcut toplumsal ve sanatsal kurumlara yabancılaştırmakla kalmadı, aynı zamanda derinlerinde ruhsal bir yabancılaşma da yarattı. İddiaya göre, diğer sanatçılardan ve onların göreneklerinden ayrı durmak kaydıyla sanat içinde bir avangarda işaret eden modern avangard anlayışımızın kaynağı işte bu üçlü yabancılaşmaydı.

Ne var ki, başka etmenler de söz konusuydu. Daha önce de belirttiğim gibi, nasıl ki terimin Fransızca kökenli oluşu bir rastlantı değil, terimin modern anlamının Paris'ten çıkması da kesinlikle bir tesadüf değil. Zira o dönemde emsalsiz bir kültürel bürokrasiye, sanat okullarına ve sanatçılara yönelik bir kariyer yapısına sahip bu kent, kültürel anlamda Avrupa'nın başkenti olarak kabul ediliyordu. 19. yüzyılın sonlarına doğru, tutkulu sanatçı, yazar ve müzisyenler yalnızca Paris'in vadedebileceği muhteşem mükâfatlara kavuşma umuduyla, dünyanın dört bir tarafından akın akın bu kente gelmeye başlamıştı. Ve 19. yüzyıldan itibaren bu insanların hedefleri çeşit çeşit sanatsal ürünlerin satıldığı pek çok kültür pazarını teşvik eden Fransız hükümetininkilerle uyum içinde olmaya başladı. Saint-Simoncuların kuramlarını uygulamaya koyan sonraki hükümetler de sanatı teşvik etti; giderek çeşitlenen ve genişleyen bir orta sınıf alıcı grubunun taleplerini karşılamak için, tıpkı "yaratıcı sanayiler"in önünü açan günümüz muadillerinin yaptığı gibi, birçok kültürel üslubun ve ürünün ortaya çıkmasına önayak oldular. 1863'te, jürinin daha yeni reddettiği resimlerden oluşan bir "Salon des Refusés" (Reddedilen Sanatçılar Sergisi) hazırlatan imparator III. Napolyon, Akademi yönetiminde her yıl

düzenlenen, "yerleşik" yönelimli resmi Salon sergisinin standartlarına bir alternatif getiren ilk kişi oldu. Ne var ki, bu girişim, hem sanat hiyerarşisi hem de muhafazakâr beğeninin direnciyle karşılaşmanın yanında, resmi nitelikli Salon'un müşterileriyle birlikte, halkın da tepkisini çekmişti: Bu durum halka ortalığı velveleye verip "kötü" sanatı yüzsüzce tefe alma hakkı vermişti – ki binlerce kişiden oluşan bir kalabalık sergilenen yapıtlarla dalga geçmek için akın akın Salon des Refusés'ye gelmişti. Dolayısıyla, kültür piyasasını geliştirmek ve genişletmek için devletin gösterdiği tüm çabalara karşın, tutkulu sanatçı, yazar ve müzisyenlerin birçoğu kariyerlerinde ilerlemeyi başaramadı; öyle ki, şöhrete giden yolu salt sayılarının çok olması değil, aynı zamanda, süregiden toplumsal ve ekonomik ayrıcalıklar ile muhafazakâr beğeni de kapamıştı. Sanat dünyasının ırak bir köşesine çekilmeye zorlanan bu insanlar, alternatif gelişim kanalları ve kabul görme koşulları bulma arayışına girdiler ve böylelikle gayrı resmi olarak bir araya geldikleri ortamlarda sergiler düzenlemeye, performanslar gerçekleştirmeye başladılar; sanatçı, yazar ve müzisyenler, pıtrak gibi çoğalan bir dizi kısa ömürlü küçük dergide yazarların (bazen de başkalarının) yayımladıkları yeni fikir ve uygulamaları tanıtmak ve münakaşa etmek için, birbiri ardına açılan kafelerden oluşan bir sosyal çevrede bir araya gelerek ilişki ağları kurmaya başladılar. Dolayısıyla, bilinçli olduğu kadar kendiliğinden de, ticari değerlerin reddedilişi sayesinde olduğu kadar hükümetin ticaret politikası vasıtasıyla da, yerleşik olmayan ya da yerleşik karşıtı olan sanatçı, yazar ve müzisyenlerden meydana gelen bir topluluk adım adım ilerledi; kendi mecralarında estetik

marjinalliklerini yansıtan yapıtlar –bunun sonucunda çoğunlukla deneysel ve aynı zamanda yukarıda da sözü edilen üçlü yabancılaşma öğesini barındıran– üreten bu grup, 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde artık Paris'te tutunmayı başarmıştı. Bir sonraki bölümde bu gelişmenin sonuçlarından bahsedeceğiz ancak şunu da not etmekte fayda var: Bu giderek iç içe geçen topluluğun ürettiği bu tür yapıtları kültür tarihçileri genellikle "modernist" olarak tanımlarlar; o bakımdan, burada ilkin bir başka ayrıma daha gitmemiz gerekiyor: "Modernist" ile "avangard" arasında.

Avangard ve modernizm

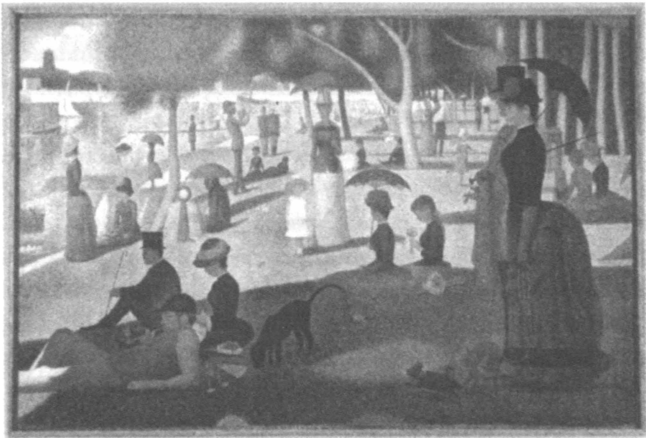
Daha önce de belirttiğim gibi, 'modern sanat genel olarak "avangard" ne yaptıysa ya da ne söylediyse odur ve hep böyle olagelmiştir'. Aslında, burada "modern" değil de, "modern*ist* sanat" demek daha doğru olur, zira Batı'nın son yüz elli yıllık kültür tarihini şekillendirmiş olan en önemli terim ve kavram "avangard"la birlikte "modernizm"dir. Sanat tarihçileri için, bu iki terim, aynı şeyin farklı sözcüklerle ifadesi olmaktan ziyade, bütünsel bir ilişki içindedir. Sanat tarihinin geneline baktığımızda, modernizm avangardın yarattıkları olarak görülür ve buna karşılık avangard da, keşfedip geliştirdiği modernist nitelikleriyle öne çıkar ve bu şekilde ayırt edilir. Ne var ki, aralarındaki ilişkiyi bundan daha belirgin bir biçimde ortaya koymamız gerekiyor, zira bu iki sözcük iki farklı *tür* kavramı ifade eder ve yakın çağrışımlara sahip olmakla birlikte aralarında bazı ciddi farklar bulunur. Şu noktaya kadar ya-

pılan irdelemenin de gösterdiği gibi, avangard, daha önce ana hatlarını gösterdiğim ortak (avangard) kültürel tavır ve uygulamalara dayalı, kendine özgü sosyal gruplardan meydana gelen bir oluşum, bir ağ idi (son bölümde göreceğimiz üzere belki de hâlâ öyle). Öte yandan, modernizm, herhangi bir avangard grup içinde olsun olmasın, her tür sanatçının kendi modernite deneyimini dile getirme yollarını ifade eder. "Modernite"yi her tür deneyime ya da üç muhtemel deneyimin kombinasyonlarına atayabiliriz. İlki, 19. yüzyılın başlarından itibaren özellikle de Batı dünyasını (ve bu dünya ile ilişki kuranları) eşi benzeri görülmemiş toplumsal, siyasal, demografik ve teknolojik değişimlerle gelen deneyimler tanımlamaya başlaması: Fabrika üretimi, kentsel gelişim, büyük toplumsal ve siyasal hareketler, yeni taşımacılık biçimleri vb. İkincisi ise fotoğraf, çoğalan gazete tirajları, okuryazarlığın artması, telefon, radyo ve sinema gibi yeni veya hızla değişen iletişim araçlarıdır. Üçüncüsü de bu değişimlere bağlı olarak gelişen zihinsel ve psikolojik ruh halleridir: Müşterekliğin kaybı, köksüzleşme, merkezsizleşme, yabancılaşma, yeni grup kimlikleri vb. Ve bu deneyimler üzerinden, hangi mecradan olursa olsun, tüm sanatçıların moderniteye kendi mecralarına özgü karakteristiklerle ve sıklıkla bir çatışma halinde verdikleri tepkiyi sembolize eden ve dile getiren imgesel yaratılarını ürettikleri bir matris oluşturulurken, bir yandan da modernitenin tavrı gereği bu mecraların geleneklerinin daha önce nasıl sorgulandıkları ya da sorgulanageldikleri keşfediliyordu. İşte, her tür kültürel pratik ve mecra tarihçisinin "modernist" olarak tanımladığı bir yapıt, genel itibarıyla bu özellikteydi. Ancak, sanatçılar bunu çoğunlukla

yaratılarını da şekillendiren özellik ve tavırlar barındıran avangardın sosyal ve kültürel alanları içinde kovaladılar.

Bu ilişki ve dinamiğin bir betimlemesi olarak Georges Seurat'nın *Un dimanche après-midi à l'Île de* la *Grande Jatte* ("La Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar İkindisi") (Resim 1) adlı resmini inceleyebiliriz. 1884 ve 1886 yılları arasında Paris'te yapılan bu resim, çoğunlukla orta sınıfın rağbet ettiği, Seine Nehri'nin şehir merkezine uzak taraflarında bir mesire alanını betimler. Bu itibarla da, sıklıkla tıpkı bunun gibi kentli insanın dinlence anlarını yansıtan betimlemelere sahip Empresyonizmle bir bağ kurmaktadır. Resmediliş biçimi de öyle: Böylesi güneşli bir günde yine böylesi bir açık hava ortamına can katacak ve temiz havanın uyandırdığı hisleri aksettirecek bir renk cümbüşünü yakalamanın en iyi yolu olarak, birbirinden bağımsızmış gibi görünen rötuşlarla uygulanan kesintili bir fırça tekniği kullanılması. Ancak, burada üç önemli fark var: İlki, Seurat'nın nokta şeklindeki fırça darbeleri, sözgelimi bir Monet ya da Renoir'ınkiler gibi ölçüsüz, gelişigüzel ve aceleci bir biçimde uygulanmış gibi görünmekten ziyade, neredeyse makineden çıkmış hissi veren bir süreklilik gösterir – ve uygulamada kullanılan teknik titizlikle düşünülmüş; her renk, sahnenin güneşli ve gölgeli kısımlarına gelen ışığın yarı bilimsel ölçümü ile çimenler, kıyafetler, gökyüzü ve diğer her şeyin mevcut ('yerel') rengiyle ilişkisine göre eklenmiştir. Tablonun bu niteliği de resmin yüzeyini bir ekranmış gibi gösteriyor (çok da mantıksız bir benzetme değil, zira belli ki Seurat uygun bir mesafeden bakınca farklı renklerin tek tek noktalarının kaynaşmalarını ve böylelikle algılanan renklerin daha tutarlı olmasını amaçlıyordu – bu da renkli

bir televizyon ekranındaki renk piksellerinin ardındakiyle aynı ilkedir. İkincisi, Empresyonist tablolar sanatçının çalışma sahasına kolaylıkla götürüp getirebildiği şövale boyutlarındayken (ve orta sınıf alıcılarının evlerinin duvarlarına asmaya da uygun) *Grande Jatte* yaklaşık 2'ye 3 metre ölçüleriyle devasa bir boyuttaydı, dolayısıyla, belli ki atölyede yapılmıştı (belki açık alanda yapılan eskizler ve alınan notlardan sonra) ve ölçüleri itibarıyla da varış noktası belli ki kişisel değil kamusaldı. Üçüncü olarak, çoğu Empresyonist tablodaki gibi gelişigüzel fırça darbeleriyle hareketli bir görünüm sergileyen figürler ve sıklıkla betimlenen yollar veya nehirlerle fazlasıyla "kabaca" düzenlenmiş sahnelerin aksine, Seurat'nın ufka doğru hesaplanarak resmin yüzeyine paralel bir dizi düzlem üzerine art arda yerleştirilmiş figürleri, oyuncak bebekler gibi kaskatı ve cansız duruşlarıyla yapay bir görünüm sergilerler. Bu da izleyici ve konu arasında duygusal bir mesafe hissi oluşmasına yol açar, ki burada belki de 1880'lerin ortalarına gelindiğinde artık modern kent yaşamında bireyselliğin yok olduğu, kent sakinlerinin spontanelikten uzak robotlara dönüştüğü, kaskatı ve yalıtılmış bir yaşam sürdükleri ima ediliyor olabilir. Seurat'nın böyle bir amacı olup olmaması bir yana, en azından bu tür bir çıkarım yapmak mümkün ve bu doğrultuda resim "modernite"nin bir ifadesi ya da bir yorumlaması, ona verilen bir tepki niteliğinde gibi; bunu yapmak için de hem resimde kulllanılan teknik hem de simgesel üslupta bir yeniliğe gidilmiş. Dahası, onu Empresyonizmden ayıran da tüm bu nitelikler olmuş, ki bu üsluba "Neo-Empresyonizm" adı verilmesindeki etken de bu olgu. Kullanılan teknik, ölçüler ve resmin yüzeyini geren dizilimsel kompo-



Resim 1. Georges Seurat, *La Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar İkindisi*, 1886.

zisyon düşünüldüğünde oldukça deneyimsel olan *Grande Jatte*, örneğin, İtalyan Rönesansı dönemine ait freskolar gibi çok daha eski bir sanatsal dönemle birlikte, çağdaşı Puvis de Chavannes gibi önde gelen ana akım sanatçıların kamusal müralleriyle de bir ilişki kuruyor aslında.

"Modernizm" ile "avangard" arasında yukarıda yaptığım ayrımdan yola çıkarak, *Grande Jatte*'ın estetik özelliklerinin ve onu yorumlama olanaklarının modernist olduklarını ve bu nedenle de bir modernite deneyimi dile getirdiklerini söyleyebiliriz; *Grande Jatte*, bunu resim yapmanın geleneklerine ve maddi niteliklerine eğilerek, bunlara dikkat çekerek ve üzerlerinde deneyler yaparak gerçekleştirir: Boyanın uygulanış şekli, düzlemsel kompozisyon,

ekran hissi veren yüzey, kaskatı dizilmiş figürlerin hepsi bu gelenekleri sorgulamaktadır. Öte yandan, bu özellikler ve olanaklar avangardist bir biçimde tertiplenmişlerdir; öyle ki, tüm bunların ardında, Paris'in sanat ortamındaki estetik tutumlar, karşıtlıklar ve alternatiflerin bir farkındalığı da yatmaktadır: Resmin yapıldığı ve sergilendiği kültürel alanlar ve bu bağlamların diğer alanlarla ilişkisi. Zira, *Grande Jatte* her şeyden önce teknik, üslup ve ölçü gibi bakımlardan Empresyonizme açıkça karşı durmaktadır (Seurat'nın da kabul ettiği "Neo-Empresyonizm" adıyla da). İkinci olarak, resim, varlıklı insanların özel mülkleri gibi görünen kişisel lüks galerilerde (1880'lerin ortalarında özellikle Monet ve Renoir'ın Empresyonist resimlerinin çoğu gibi) ya da yerleşik sanatın rağbet ettiği ve yenilikçi adayları dışlayan bir seçiciler kurulu ya da "jürileri"olan yıllık Salonlar'da değil, Tuileries Bahçeleri'nde bu amaçla kurulan yeni, jürisiz ve cesurca halkçı olan Salon des Indépendants'ın (Bağımsızlar Salonu) eğreti ve geçici tenteleri altında sergilenmişti. 1884'te Seurat'nın dostları tarafından oluşturulan bu sergi topluluğu adından da anlaşıldığı gibi ana akıma, akademik sanata karşıt bir duruş içindeydi (doğrusu, anarşist politikalara da sempati duyuyorlardı) ve sonraki birkaç on yıl boyunca serpilip gelişen avangard sanatın üyelerinin yanı sıra, amatör "hafta sonu ressamları"nın yapıtlarını da sergilediler. Üçüncüsü, yapıtın ölçüleri kendi içinde, resmin piyasa güdümlü bir özelleştirmeye tabi tutulmasına karşı kamusal rolünü savunan bir bildiri olarak da görülebilirdi (ki görüldü de) ve çağdaşı mürallere olan benzerliği de resmin dekoratif –hatta kentsel– rolüne bir bağlılık işareti gibi görülebilirdi: Bu tarz mürallerin çoğun-

da görülen Fransız tarihinden sahnelerle aynı kulvarda bir modern yaşam tasviri. Özetle, *Grande Jatte* estetik uygulanım açısından modernist, yeni bir sanatsal meydan okuma ve grup oluşturma taktikleri sunması ve estetik olduğu kadar toplumsal farklılığı bakımından avangarddır.

İki terim her ne kadar yakın bir ilişki içinde olsalar da, bir eşsürelilik göstermezler. Yani, her modernizmin kökünde avangard olmak zorunda değildir ya da bilinçli olarak avangard özellikler barındırması da gerekmez. Pekâlâ kolektif avangardın bir üyesi olmadan, hatta herhangi bir bağlantı bile kurmadan, kendi belirledikleri bir mecranın geleneklerini yenilikçi bir biçimde sorgulamayı tercih eden, kendi modernite deneyimlerini bu şekilde ifade eden bireysel sanatçılar da olabilir. Ne var ki, bu sanatçılar, ortaya koydukları yeniliğin öneminin bilincinde olmamaları nedeniyle, ki bu tür bir üyelik tam da bu bilinci sağlıyordu, "naif" kategorisinde değerlendirildiler (örneğin, Paris'te, 1900-10 yıllarında "Gümrükçü" Henri Rousseau ve 1930'larda İngiltere'nin St Ives, Cornwall kasabasından Alfred Wallis). Ek olarak, modernizm herhangi bir mecrada *yeni* form deneyleri yapma zorunluluğu da getirmez; geleneksel fakat modası geçmiş ya da artık kıymet görmeyen form ya da âdetleri geri getirip bunları mevcut uygulamalarla karşı karşıya getirmek de yeterli olabilir. Bu da, kendi ulusal kültürlerine ait halk sanatları ve yöresel geleneklere başvuran sanatçılarla, tüm Batı dünyasında ve sanatın her alanında yapılmış bir şey: Béla Bartok ya da Ralph Vaughan Williams gibi besteciler, Natalya Gonçarova gibi ressamlar, William Butler Yeats gibi şairler. Ne var ki, çoğu zaman modernist bir sanat yapıtı (bir resim,

bir şiir, müzikal bir kompozisyon, bir film) avangard bir grup içinde yaratılmış olacaktı ya da en azından avangard oluşumun ağlarının ve bunların estetik kaygılarının farkındalığı içinde yer alacaktı – zira böyle bir grubun üyesi ya da bunun bilincinde olunmayan durumların çoğunda, yapıtın yaratıcısının modernist nitelik ve kaygıları nasıl edindiğini anlamak çok zor (nihayetinde, sanatta bir yenilik getiren pek az "naif" sanatçı olması bu "kural"ın da bir ispatı sayılabilir). Ve bunun sonucunda modernite deneyimiyle ortaya koyduklarının karakterini ve temsilini de bu oluşumdaki konumu ya da onunla ilişkisi belirleyecekti.

Ancak, farklı mecraların avangard oluşumları farklı zamanlar ve hızda gelişenlerle ilişkili olabilseler de, kendilerine özgü etkenler sonucunda ortaya çıktılar ve hepsinin de modernist kültürün kuluçka döneminin önemli bir parçası haline geldikleri söylenemez; asıl önemli olan, bu uygulamaların her birinin *maddi ve kurumsal gereklilikler* bakımdan ne denli karmaşık olduklarıydı. 20. yüzyılda avangardın nasıl geliştiğini anlamak için bu ayrımları mutlaka hesaba katmamız gerekiyor. Sonraki bölümlerde bu meseleyi daha etraflıca ele alacağız, ancak burada devreye giren belli etkenlerin bazılarının ana hatlarını 19. yüzyıl Fransası'nda edebiyat ve edebiyatın gelişimi örneği üzerinden ortaya koyabiliriz.

Ayrımsal gelişmeler

Baudelaire'in, yukarıda da bahsettiğimiz gibi, kurallara ve basmakalıp yazım biçemlerine bağlılıktan ibaret bir

“avangardizm” tutturan yazarları küçümsemesinden anlaşılacağı üzere, 1860’larda Fransa’da edebiyat alanında üretim giderek artan bir okur kitlesi (bu hızlı artış aynı zamanda ülkedeki okuryazarlığın da artışına işaret ediyor) için basmakalıp eserler yazanlar (ki bunları zaten eleştiriyordu) ile Baudelarie gibi edebiyat yazımını –özellikle de şiiri– ilahi bir çağrı, ticaretten uzak, daha yüksek değerlere bağlılığın bir işareti olarak görenler arasında bölünmüştü bile. Aslında, Fransa’da yazın, 1830’dan sonraki elli yıl içinde endüstrileşmişti: 1880’lerin ortalarına gelindiğinde basılan romanların, şiir ciltlerinin ve tiyatro oyunlarının sayısı yüzde elli artmıştı. Yüzde dört yüzle en çok artış gösteren romanlar oldu; oyunların sayısında bir değişiklik olmazken şiir kitapları yüzde yirmi beş azalmıştı. Kültür tarihçisi Christophe Charle’ın da belirttiği gibi, bu ayrımlar, tüm bu yıllar içinde romancıların yakaladığı mali başarı ile şair ve oyun yazarlarının mazhar oldukları edebi takdis arasında sınırları giderek keskinleşen bir ayrılığı da tesciller. Gene de, 1860 ile 1890 arasında, edebiyatın kozmopolit başkenti olarak nam salan Paris’e akın eden tutkulu *edipler* –tıpkı tutkulu ressam ve heykeltıraşlar gibi– sayesinde Fransa’da yazarların sayısı iki katına çıktı. Elbette, bu kadar büyük bir yazar nüfusu, maddi ihtiyaçlarını karşılama yolları da bulmak zorundaydı; romancı Gustave Flaubert kendi deyişiyle “burjuva gibi yaşamak ve bir yarı-tanrı gibi düşünmek” arzusundaydı, ancak bunun için de bir burjuvanın sahip olabileceği imkânlar gerekiyordu. 1880’lerde ortaya çıkan iki çok önemli maddi gelişim de bu imkânları sağlayacaktı. İlki, Fransız basınına hükmeden kanunların 1881’de gevşetilmesi oldu, zira, yalnızca bir on yıl önce ku-

rulan Üçüncü Cumhuriyet, monarşist sağın artık pek fazla tehdit oluşturmadığını düşünmeye başlamıştı. Bu bir dergi çıkarmak isteyen herhangi birinin onu bu işten caydıracak kadar fazla bir maddi birikim gösterme zorunluluğunu ve ayrıca basın özgürlüğünü kısıtlayan sansürü ortadan kaldırmıştı. Dolayısıyla, ister siyasal ister edebi ya da her ikisi birden olsun, pek çok farklı düşünceyi yayımlamak hem daha ucuz hale gelmiş hem de risk azalmıştı. İkinci gelişme ise silindirli ofset baskı makinelerinin ortaya çıkışıyla gazete yayıncılığında gerçekleşen teknolojik bir devrimdi. 1865'te icat edilen bu yöntem, silindir baskının, o güne dek hammaddesi paçavralar olan, fakat kâğıt hamuru elde etmenin ucuzlaştığı 1870'lerin ortalarından itibaren kullanılmaya başlayan kâğıdın her iki yüzeyine aynı anda uygulanmasına olanak sağladı, ki bunun sonucunda artık hükmünü yitiren tipo baskı yöntemi de terk edilmiş oldu. Artık dergi basmaya parası yetenler bu makineleri alıp kurabilirlerdi. Bunun sonucunda, Paris'te "küçük dergiler" pıtrak gibi çoğaldı; 1914'ten önceki on yılda, kentte çoğu edebiyat ağırlıklı ve yine çoğu bir sürü "-izm"in sözcülüğüne soyunan, sayıları 19. yüzyıl sonlarında hızla artan estetik konumlardan birini kendine şiar edinmiş yaklaşık iki yüz dergi dolaşıma girmişti. Bu dergiler neredeyse hiç kâr etmeseler de, "*petites revues*" (kısa eleştiriler) kaleme alma işi, genç yazarlara, kaçınılmaz ünlerine kavuşana dek (öyle umuyorlardı) hem tecrübe hem de biraz para kazandırmış oluyordu.

Bu kısa tarihçeden de anlaşılacağı üzere, bireysel ve tutkulu yazarlardan oluşan dağınık bir topluluk içinden edebi avangard gibi ayırt edilebilir bir kültürel kolektif or-

taya çıkabilmesi için hem yazın alanında (çakıştıkları yerler olsa dahi güzel sanatlar gibi diğer mecralara özgü olanlardan ayrılan) hem de avangardistler *olarak* adlandırılan topluluğun geçinebilmesi için kentte de birtakım maddi gelişimlerin ortaya çıkması gerekmişti; ek olarak, kolektif bir kimlik oluşturmaya yetecek bir güce sahip olan ve ana akımdan ayrılan kolektif bir bağımsızlık anlayışını himaye edebilecek küçük dergiler gibi oluşumlara da ihtiyaç vardı. İşte, kültürel bir avangardın çekirdeğinin oluşabilmesi için gerekli koşullar bunlardı.

Ne var ki, avangardın oluşumu için gerekli bu koşullar ile yayılması –yani, kültürel bir oluşum olarak (ve belki de karşı-kültürel) sürdürülebilir, kendi kendini üretebilen bir varoluş göstermesi– için gerekli olanlar arasında bir fark var. Bu koşulların ortaya çıktığı ilk kent Paris'ti. Daha sonra göreceğimiz üzere, bunlar kısmen oluşumun dışında, kısmen de içinde gelişmişti ve geri kalanlar için izlenebilecek ya da temel alınacak veya ayrı düşülecek bir model sağlamıştı. 20. yüzyılın kültürel avangardlarının tarihi de sonraki bölümlerde irdelenecek tüm bu alternatifleri barındırır; ve bu yüzyıldan içinde olduğumuz yüzyıla doğru izlenen bir gezinge oluşturur.

Sağlamlaşmadan temellük edilmeye doğru

Seurat'nın *La Grande Jatte* tablosu salt avangard bir yapıt örneği değil, aynı zamanda, Paris'in sanatsal avangardının temellerini atmış bir yapıt, tanım gereği kendini

Empresyonizmden zaten ayrı bir yere konumlayan, yani adıyla bile ben avangardım diyen, Neo-Empresyonizmiyle de yeni bir üslup manifestosudur – aynı anda hem bir adım önünde hem de onun devamıdır. Oluşumun ortaya çıkması için gerekli koşullar da geliştikçe, resmedildiği 1880'lerde Neo-Empresyonistleri tanımlamak için "avangard" sözcüğü giderek daha fazla kullanılmaya başlamıştı: Sergi ve satış yapılan mekânlardan oluşan, merkezini Salon des Indépendants'ın oluşturduğu destekleyici bir ağ ile sayısı giderek çoğalan resimler ve ressamların avangardın estetik ilkelerini saptayıp bunları tüm Batı Avrupa'ya yaymalarına yardım eden duygudaş eleştirmen ve galericilerden oluşan bir topluluğun desteği üzerinde yükselen kolektif bir kimlik. Öte yandan, bu oluşumun yayılmasında harici etkenlerin de payı oldu. Tarihçiler, modern kapitalist toplumların en dikkat çekici özelliklerinden biri olan uzmanlaşmanın (ya da ekonomisi imalattan bilgi ve hizmet endüstrilerine doğru olgunlaşan orta sınıf içinde gerçekleşmiş işbölümü) 1880'lerden itibaren bir ivme kazandığını belirtirler: Doktorlar, avukatlar, öğretim görevlileri, mimarlar, muhasebeciler ve bu tür uzmanlık bilgileriyle gelen bir tekel olmanın imkânlarıyla geçimlerini sağlayanlar, bu dönemde uzman topluluklar ve yetkinlik ölçütleri tesis ettiler. Sanatçılar açısından da durum pek farklı değildi; sanatsal uzmanlıklar da, sosyal olduğu kadar teknik statüyü de belirleyen belli vasıflar, ödüller ve nişanlara göre şekillenen bir hiyerarşi tarafından muhafaza ediliyor ve derecelendiriliyordu.

Bu uzmanlaşma avangard oluşumu da şekillendirdi. Ancak, bir sonraki bölümde göreceğimiz üzere, bu *alter-*

natif bir uzmanlaşmaydı ve onun üç özelliğinin temelini oluşturuyordu. İlki, salt ana akımdan farklı olmakla kalmayıp sıklıkla ona karşı duran, büyük bir şevkle tanıtılan ve tartışılan estetik ilkelerin incelikle şekillendirilmesiydi. İkincisi, bağımsız teknik yöntemlere ve zanaat miraslarına vurgu yapılması ve bunların geliştirilmesiydi. Üçüncüsü ise bizzat "avangard" nitemiyle kendini belli eden ortak arzuların müşterek olarak tanınmasıydı. Bu uzmanlık kimliğinin uluslararası karakteri de son derece önemliydi; özellikle güzel sanatlar alanında, zira Paris'e akın eden geleceğin yabancı sanatçılarının sayısı –ve çoğunun sanatsal bir kariyerde başarıyı yakalayamaması– avangard nüfusunun, kolektif kimliğin sağlama alınmasına yetecek kritik sayıya ulaşmasını ve böylelikle I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesindeki yıllarda enerjisini Avrupa'nın tümüne olağanüstü bir güçle aktarmasını sağladı.1910 ve 1914 yılları arasında, kültürel bir dinamizme sahip her şehirde, her mecradan, her köşebaşından estetik anlamda radikal sanatçılardan oluşan gruplar fışkırmaya başladı ve 20. yüzyılın sonlarında gerçekleşen internet devrimine dek eşi görülmemiş çılgın bir tempo yakalayan bir fikir alışverişi ile kültürel ürünler (ve bu alışverişte telefon, telegraf ve otomobil gibi yeni teknolojileri içeren her tür araç kullanıldı) ağı yaratıldı.

Bu gayrı resmi bir ağdı – yani, herhangi bir kural ya da protokole tabi değildi ancak iletişim ağları kuruldukça bazıları kendiliğinden gelişti ve çoğu da daha henüz resmileşemeden I. Dünya Savaşı başlayınca ortadan kalktı. Tüm bunları yaratan kuşak, savaşın getirdiği yıkımla dağılıp gitti – çoğu da öldü. Gelgelelim, savaş sonrası bir kuşa-

ğın onu yeniden inşa edebilmesine yetecek kadar güçlü bir ivme ve maddi bir gerçeklik kazanılabilmişti ve savaş yıllarının ortalarından Nazizmin iktidara geldiği 1930'lara dek bu süreç devam etti. Ne var ki, avangardın "ikinci kuşak"ı olgunluğa erişirken, kendisinden önce gelen ilk kuşağın bıraktığı örnek ve oluşturduğu ağların izinden gitmesine karşın daha farklı bir tutum da ortaya çıktı. 1914'ten önceki yıllar bir yayılma süreci gösterirken, kabaca 1917 ve 1933 arasındaki yıllarda avangard bir bakıma kurumsallaştırıldı ve ekonomik, siyasal ve toplumsal dinamiklerden meydana gelen bir üçgen içinde şekillenen bir oluşum gösterdi. Bu dinamiklerden biri de mevcut yıkıma götüren değerlerin kararlılıkla reddedilerek bu yıkımın tekrarlanmasının imkânsız olduğu yeni ve daha iyi bir dünya yaratma arzusuydu. Bir ikincisi ise, hızla gelişen uluslararası tekelci kapitalizmin ivme kazanmasıydı, ki kültürel avangardlar 1914 öncesinin gayrı resmi ve iptidai yöntemleriyle işleyen avangard ağını bir dizi resmi protokolle bu model üzerinden şekillendirdiler. Üçüncü dinamik ise 1917'nin Rus Devrimi'ydi. Aynı anda hem estetik, hem kurumsal hem de toplumsal bir üçlü yabancılaşma (daha önce belirttiğim gibi) içinde olan, teknik bakımdan bilinçli bir radikalliği tercih etmiş ve her mecradan sanatçıdan oluşan bir ağ için, Bolşevik Devrimi, bulundukları duruma ve güttükleri arzulara yeni bir siyasal boyut kattı.

Bu dinamikleri II. Bölüm'de daha derinlemesine irdeleyeceğiz, zira iki büyük savaş arasındaki avangardların gelişimini büyük ölçüde bu dinamikler arasındaki gerilimler şekillendirdi. Bu evrede oluşum, hâlâ ağırlıklı olarak Avrupalıydı. Ancak Nazizmin yükselişi tüm kültürel mecra-

lardan gelen pek çok sanatçıyı 1930'ların başlarından itibaren Avrupa'yı terk etmeye itti. Çoğu kendini Avrupa'ya ait kültürel modernizmlerin özümsendiği ve tartışıldığı, ateşli bir dönemin tam ortasında olan New York'ta buldu; sonuçta, Avrupa modernizmi ve onun karaya yeni çıkan temsilcileriyle, -izmler ve estetik konumlarıyla, dergileri, simsar ve eleştirmenleriyle, savaş öncesi Parisli avangard oluşumun bir nevi tekrarını sahnelediler. Ne var ki, iki fark vardı ve bu iki fark "New York ortamı"nı bir dereceye kadar Avrupa oluşumunun bir devamı niteliğine büründürdü. İlki, anti-Faşist siyasetlerin bu on yılda merkezileşmesi ve Stalin'in Sovyetler Birliği modeline bağlı mı yoksa ona karşı mı olunacağına dair kentin avangard topluluğunda –iyice siyasallaşan– dönen tartışmaları ve kültürel üretimi besleyen güçlü bir çekim alanı oluşturmasıydı. İkincisi, Amerika'nın giderek uluslararası kapitalizmin hâkimi haline gelmesiydi, ki bu da zengin modern sanat koleksiyoncularından ve modernist kültür hamilerinden oluşan geniş çaplı, dolaylı bile olsa dönemin çağdaş sanatçılarını ciddi ölçüde etkileyen bir ağ yarattı. Başlarda ciddi mali yatırımları güvenli kılan, belli bir saygınlık elde etmiş olan Avrupa'ya bir yönelim vardı, ne var ki, bu hamilik yavaş yavaş, güzel sanatlar dahil, yerli kültürü de kapsamaya başladı. 1929'da önde gelen üç plütokrat kadın tarafından (Abby Rockefeller, Lillie P. Bliss ve Mary Quinn Sullivan) Museum of Modern Art'ın kurulması, gelecek on yıllar üzerinde ne denli güçlü bir etki bırakacağı artık kuşkuya yer bırakmayan, seçili deneysel istikametlerden meydana gelen bir soyağacı sağlayarak, hem Avrupa hem de Amerikan çağdaş sanatının itibarını artırdı.

Ayrıca, 1914'teki Paris'in ve Avrupa'nın akıbetinin aksine, II. Dünya Savaşı ABD anakarasına doğrudan uğramamış, temel sanayisi savaş ekonomisinin taleplerinden faydalanmış ve varlıklı kesim savaş süresince paralarını harcayacak tüketim malları bulamamıştı. Barışın tesis edilmesiyle milyonların elindeki birikimin önündeki engel kalktı ve kruvazörlerden Cadillac'ların yapımına geçen bir tüketici piyasasına akmaya başladı; bu süreçten faydalananlardan biri de çağdaş Amerikan sanatı piyasası oldu. Bu sanat piyasasının yayılmasının çetrefilli sonuçlarına III. Bölüm'de değineceğiz; gene de, burada belirtmeden geçmememiz gereken bir nokta var: Bu durum, salt bir oluşum olarak New York avangardını sağlamlaştırmakla kalmadı, aynı zamanda, estetik yenilik –siyasal çağrışımlardan arınmış– hamiliğini kültürel ayrımın bir nişanı olarak gören egemen bir toplumsal sınıf tarafından temellük edildi. New York avangard sanatını (dolayısıyla, Amerikan sanatını) salt kente değil, tüm dünyaya tanıtmak ve onu desteklemek için önde gelen eleştirmen ve galerilerin yanı sıra, hükümete ait örgütlerle de birlikte hareket eden Museum of Modern Art bu süreçte en büyük rolü oynadı. Amerika'nın "Soğuk Savaş" propaganda programının bir parçası olarak (apolitikleştirilen) estetik özgürlüklerin Sovyet kültürünün siyasal boyunduruğundan kurtarılmasıyla örtüşen bu avangardın yaptıkları bu şekilde kutsanmış oldu. Böylelikle, belirgin bir biçimde siyasetten özerk ya da bağımsız oluşu, tam da bu kutsanışın merkezini oluşturan bir Amerikan modernizmini, ironik bir şekilde, siyasal amaçlar için kullanmış oldu. Bu noktadan sonra avangardın ve avangardizmin temellük edilişi tamamlan-

mış oldu. Amerika'da, birkaç istisna dışında, tüketici değerlerini paylaşmaktan ve bazen de bu değerlerin bayağı cazibesini ödünç almaktan gocunmayan, modernizm ile tüketici kültürü arasındaki sınırları bulanıklaştırıp zorlayan (hangi yollarla yapıldığı III. Bölüm'de ele alınacak) Pop Art akımı bir bakıma bu temellük edilişin bir özeti olarak görülebilir, ki bu akımın sanatçıları da bu tür bir sanata bayılan, sonradan görme zengin koleksiyoncular tarafından mükafatlandırıldılar.

Peki, bu avangardın bu şekilde temellük edilmesi Batı toplumlarında bağımsız, eleştirel ve hatta muhalif bir oluşum olarak kültürel bir avangardın da sona erdiğinin bir işareti miydi? Eğer 1980'lerde kapitalist değerlere belirgin bir teslimiyetin bir ürünü olan "postmodernizm" savunucularının sözlerine inanırsak, genel olarak bu soruya evet yanıtını verebiliriz. Ne var ki, buna itiraz edenler de yok değildi; temellük edildiği sanılan avangardın içinden, bu durumu yapıbozuma uğratan, siyasallaşmış ve eleştirel bir sanatta ifade bulan bir güç doğdu (ya da yeniden doğdu) – 1968'in protest öğrenci hareketleri ve kadın hareketinin yükselen öfkesiyle körüklenen, modern sanat okullarının çoğalmasıyla kanalize olan. Çağdaş sanatın piyasalaştırılmasına ya da müzeler tarafından temellük edilmesine karşı, Robert Morris ve Donald Judd gibi sanatçıların minimalizminden, Richard Long ve Robert Smithson gibilerinin "yeryüzü sanatı"na dek ve Sol Lewitt ya da Art & Language kolektifinin kavramsalcılığından Hans Haacke'nin kurumsal eleştirisine ve Judy Chicago, Mary Kelly, Carolee Schneeman ve binlerce diğer kadın sanatçının feminizmine kadar, kapitalist kültürün pürüzsüz iş-

leyişine darbe vurabilecek bir potansiyel barındıran, alev alev yanan petrol kuyuları misali dünyanın her yerinden fışkıran devasa bir kültürel imgelem rezervinden doğan sınırsız muhalefet 1970'leri kasıp kavurdu. Bu potansiyeli daha sonra derinlemesine irdeleyeceğiz. Peki, bu, kültürel bir çölün kızgın kumlarında, davetkâr ve titrek bir ışıkla parıldayan bir serap mıydı, yoksa avangardın en azından bir kez daha yeniden doğuşunu tetikleyecek kadar bakir, metalaşmamış bir imgelem var mıydı – hâlâ var mı?

I. Bölüm

KÖKENİ: ORTAYA ÇIKIŞI VE SAĞLAMLAŞMASI: 1820-1924

Siyaset olarak avangard

Avangard kavramının askeri bir kökenden siyasal bir söyleme uzanışı, Fransız Devrimi ve sonuçlarının bir ürünüydü. Terimi ilk kullanan, devrimci bir askeri gazete oldu: Başlığında, üzerine 'La liberté ou la mort' ('Ya istiklal ya ölüm') sloganı kazınmış bir kılıç resmi bulunan *L'Avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales* 1793'ün Jakoben Dehşeti'ni desteklemek amacıyla 1794'te yayın hayatına başladı. Daha önce de belirttiğim gibi, monarşinin 1815'teki restorasyonunun ardından gelen yıllarda, siyasal yelpazedeki tüm toplum kuramcıları, ilintili siyasal ve toplumsal yapılanmanın nasıl daha iyi bir hale getirebileceğinin yollarını Fransa'da aradılar, ki bu siyasal yelpazenin solunda yer alan etkili gruplardan birinin önderi de Henri de Saint-Simon idi. 1825'teki ölümünden kısa bir süre önce, bir üçler erki oluşturacak meslekler önderliğinde yöneti-

len bir toplum öngören, devletçi-teknokrat bir sosyalizm modeli geliştirdi: Sanatçı, bilim insanı ve sanayici. Sanatçı "avangard" olacaktı. Zira Saint-Simoncular için sanatçılar "imgelem insanları"ydı ve toplumun çıkmaza girmesine yol açan akla dayalı tutuma karşı imgelemin bu yeniden değerlendirimi, dönemin toplum kuramcılığının baskın bir karekteristiğiydi.

Öte yandan, Fransa yalnız değildi. Tesadüf mü değil mi bilinmez ama, 1792'de, Fransız Devrimi yıllarının ortasında doğan ve devrimin arzularının bir savunucusu olan İngiliz şair Shelley, genç yaştaki ölümünden bir yıl önce, 1821'de, şairin toplumsal rolünü, sözcüğü kullanmadan da olsa, avangardist koşullar çerçevesinde belirlediği "Defence of Poetry" (Şiirin Savunusu) adında bir deneme yazmıştı: Onlar birer "elçi", "geleceğin aynaları"ydılar ve belki şimdilerde en bilinen cümlesiyle onlar "dünyanın onaylanmamış yasa koyucuları"ydılar. Ölümünden sonra, 1823'te basılan bu deneme imgelem yetenekleri nedeniyle şairlere, tıpkı Saint-Simoncuların sanatçıya verdikleri gibi, toplumda öncü bir rol veriyordu. Ne var ki, aralarında çarpıcı bir fark vardı. Kültür tarihçisi Matei Calinescu'nun da belirttiği gibi, Saint-Simoncular, aynı zamanda, bu yetenekleri gereğince toplumun öncü birliği olarak konuşlandırdıkları sanatçıların sırtına, bizzat imgelemin özgürlüğüyle çelişen bir toplumsal didaktisizm programı da yüklüyorlardı. Calinescu'ya göre, 1930'lardan 1950'lere dek Stalin'in Sovyetler Birliği'nde geçerli olan sanatsal ve yazınsal bir öğreti olan "sosyalist gerçekçilik"in rolüyle benzerlik gösteriyordu. Bu noktada, her kültürel mecradan gelen sanatçının öneminin, sahip olduğu ve kullan-

dığı imgelemin değerlerinden ziyade, ulusal ekonomisinin rekabetçi duruşuna yaptığı katkıya göre değerlendirildiği "yaratıcı endüstriler"in günümüzde taşıdığı ağırlıkla da bir benzerlik kurabiliriz. Öte yandan, Shelley şairlere uymaları gereken herhangi bir program vermemişti; o "Şiirin Savunusu"nda imgelemin bizzat en yüksek ahlaki nitelik olduğunu ve yalnızca ona hizmet edilmesi gerektiğini vurgulamıştı. Sözün özü, Calinescu'nun da belirttiği gibi, bu, birbirinin tam zıttı iki siyasal ilke arasında bulunan bir farktı: Otoritercilik ile özgürlükçülük arasında.

Dahası, bu öyle bir farktı ki, nasıl uygulanırsa uygulansın, bizzat "avangard" (ad veya sıfat olarak) kavramı içinde saklı durduğu iddia edilebilir; burada, askeri bir avangardın ordusunun gövdesinden ayrılması gibi, toplumun ana damarından kopmasındaki radikal doğasıyla o orduya, o topluma önderlik etme arzusu arasında tam da tanımı gereği ortaya çıkan bir gerilim söz konusu. Eğer başlı başına ayrı bir varlık ise, hangi koşullarda önderlik eder; o ve varsayımsal "takipçileri" arasında ne tür bir ilişki var? Daha sonraki bölümlerde göreceğimiz üzere, kimi tanım ve manifestolarında, "avangard" estetik, toplumsal veya siyasal olsun, özerklik demektir – ana akımdan tam bağımsızlık. Diğerlerinde ise önderliğe, geleceğe rehberlik etme yetkisi veren nitelikler ile bunu yapmak için uygulanacak yöntemlere vurgu yapılır. Ancak, her koşulda bu iki vurgu ve anlamının her iki kutbu da birarada var olur.

Saint-Simoncular'ın "avangardı" sanatın toplumsal rolünün bir nitelemesi olarak kullanması hem estetik hem de siyasaldı, çünkü Fransa'da dönemin çoğu toplum düşünürüne göre, toplumsal ve siyasal açıdan canlandırıcı

bir güç olarak estetiğin potansiyeli –travmayı hâlâ atlatamamış bir ulusa ahenk ve birlik getirme becerisi– yadsınamazdı. Gene de, ilk suistimal edilen, kavramın siyasal karakteri oldu. Marx ve Engels, 1848 tarihli *Komünist Manifesto*'da, sanatçılar, sanayiciler ve bilim insanlarından oluşan, yukarıda değindiğimiz bir üçlü erke toplumun tüm katmanlarını koşulsuz itaat etmeye zorlayan ve bunu yaparken de proletaryaya, ezilen işçi sınıfına "herhangi bir tarihsel inisiyatifi ya da hiçbir bağımsız siyasal hareketi olmayan bir sınıf" muamelesi yapan Saint-Simoncular ve ilintili sosyalizmlerin otoriterciliğini eleştirdiler. Marx ve Engels ise, aksine, bu sınıfın potansiyel gücünü savundu ve manifestolarını artık herkesin bildiği şu sözlerle noktaladı: "Proleterlerin zincirlerinden başka yitirecekleri bir şey yoktur. Oysa, kazanacakları koskoca bir dünya vardır. Bütün ülkelerin işçileri, birleşin!" Saint-Simon'un üçler erki yerine de Komünist hareketi koydular: "Komünistler diğer işçi sınıfı zümrelerinin karşısında ayrı bir zümre oluşturmazlar" ve "bir bütün olarak da proletaryadan ayrı ve kopuk hiçbir çıkarları yoktur" diye ilan ettiler. Yani, işçi sınıfı ile aralarında Saint-Simoncu bir hiyerarşi yoktu; kısacası onlar "bir taraftan (...) tüm ülkelerin işçi sınıfı zümrelerinin en ileri ve en azimlisi olup geri kalan herkesi daha ileriye taşıyan bir kısmını oluştururlarken, bir taraftan da, proletarya hareketinin yürüyüş hattı, koşulları ve nihai sonuçlarını, o devasa proletarya kitlesine oranla çok daha sarih bir biçimde anlayabilme avantajına sahiptirler". Marx ve Engels her ne kadar birebir avangard terimini kullanmasalar da, burada örtük bir biçimde avangard kavramına işaret edildiği açık. Öte yandan, burada onu

üretenler, Saint-Simoncuların aksine, bizzat onun öncü rolünü benimseyenlerdi; Shelley'nin şairlerinin aksine ve kendi ayırt edici özelliklerinin bir işlevi olsa dahi, bir programı vardı.

Komünist Manifesto'nun avangardist içerimleri takip eden yıllarda kaybolup gitmedi; daha sonraları, başta Fransa olmak üzere tüm Avrupa'da ortaya çıkan sosyalist ve anarşist hareketlere de sirayet etti. Rus anarşist Peter Kropotkin 1878'de, İsviçre'de *L'Avant-Garde* adlı bir dergi çıkardı ve 1890'lar boyunca Marx'tan ilham alan, Fransa'nın taşralarından pek çok işçi grubu gazetelerini aynı adla çıkardılar. Ne var ki, terimi ve kavramı, 20. yüzyıla geçildikten kısa bir zaman sonra en açık biçimde kullanan ve bunu ayrıntılı bir siyasal strateji haline getiren Rusya'dan Lenin oldu. 1902'de çıkardığı *Ne Yapmalı?* başlıklı, hararetli tartışmalara yol açan öğretisel kitapçıkta, Sosyal Demokrat Parti'nin nasıl "devrimci güçlerin öncü birliği" haline getirilmesi gerektiğini tartıştı. Lenin'e göre, bu sadece sözde kalabilecek bir rol değildi; çeşitli projelerde işçileri yönlendiren ve bir eylem programı dikte eden Parti'nin tüm siyasal çalışmalarında uygulanması gerekmekteydi; böylelikle, işçiler Parti'nin siyasal önderliğini de kabul etmiş olacaklardı. Lenin üç yıl sonra edebi etkinliği de bu programın kapsamına aldı: 1905'te yazdığı "Parti Örgütlenmesi ve Parti Edebiyatı" başlıklı bir makalesinde "tarafsız edebiyatı" ve "edebi üst-insanları" kınadı ve 'edebiyat proletaryanın ortak davasının bir *parçası* haline gelmeli, tüm işçi sınıfının siyasal bilinçle yoğrulan avangardıyla harekete geçen, tek bir Sosyal-Demokrat mekanizmanın "dişlilerini ve vidalarını" oluşturmalı' demişti.

Parti'nin ötesine uzanması gerekliliği "avangard"ın belirlenimini biraz muğlaklaştırmış olsa da, estetik ile siyaset arasındaki öncelikler gayet belirgindi.

Tüketimcilik ve çelişkileri

"Avangard"ın aracılık rolü salt estetik ile siyaset arasındaki ilişkiyle sınırlı kalmadı. Yeni yeni filizlenen 19. yüzyıl ortası kapitalizmi bağlamında düşünürsek, başta kentlerde olmak üzere, sanat ile modernitenin farklılaşan deneyimleri arasında kalan ortak alanı da müzakere etti. Daha önce de belirttiğim gibi, sayısı hızla artan kentli nüfus, fabrika imalatının gelişmesi, yeni iletişim araçlarının ortaya çıkması, piyasalaşan popüler kültürün yayılması ve kapitalizmin gürbüz ve obur evladı tüketimciliğin tomurcuklanması gibi deneyimler de bunlara dahildi. Marx ve Engels'in dikkat çektiği kapitalist pazarın genişleyişinin en önde gelen temsilcisi, somut ve dikkat çekici bir biçimde genişleyen tüketim malları piyasası ve ticarileşen eğlence anlayışıyla Paris'ti. Zira hazcı tüketimin başkenti olarak ünlenen kentin bu niteliği sanatsal saygınlığının da ayrılmaz bir parçasıydı: Başta modanın başkenti olan Paris aynı zamanda arzu edilebilecek her çeşit ürünü sunuyor ve bunları birer gösteri olarak sergiliyordu – kısacası Paris'in ilk "gösteri kenti" olduğu söylenebilir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren, Paris, perakende ticaretin gelişimini belirledi: I. Dünya Savaşı çıkmadan önce, kralları kıskandıracak saray yavrusu gibi binalarda, sayıları ve kapladıkları alan giderek artan, şapkadan hırdavata kadar her çeşit

tüketim malını bulunduran büyük mağazaların ilk açıldığı kent Paris'ti. Tüketimciliğin bu şekilde serpilmesi, yöntemleri ve mekânları, diğer her şeyde olduğu gibi, yeni izleyiciler ve tüketim örüntüleri, yeni talepler oluşturdukça kültürel ürünleri de etkiledi – sanatın üretimini, gösterimi ya da segilenişini, alım satımını ve ona nasıl bakıldığını ve okunuşunu. Örneğin, güzel sanatları ele alalım, bu yeni talepler arasında, kent merkezindeki apartman dairelerinin duvarları ile daha mütevazı bütçeler için daha küçük tablolar, daha çeşitli sergi alanları, giderek geleneksel zevklerden uzaklaşanlara uygun çeşitlilikte farklı üsluplar da vardı. 19. yüzyılın ortalarında, sanat piyasası, yaklaşık beş bin tablonun boydan boya tüm duvarlara yerleştirildiği, binlerce kişiden oluşan kalabalıkların tıklım tıkış doluştuğu, sanatçıların bir madalya kazanma onuruna erişme ya da tablosunu devlete satabilme umuduyla birbirleriyle rekabet ettikleri, "Salon" olarak bilinen devlet destekli bir serginin hâkimiyetindeydi. Aynı yüzyılın sonuna gelindiğinde ise, bu sistemin kapasitesinin piyasanın giderek artan arz ve taleplerini artık karşılayamadığı açıkça belli olmuştu. Bunun sonucunda, bir yandan Salon sayısı artarken (1903'e gelindiğinde artık yılda bir yerine dört sergi düzenleniyordu, toplam eser sayısı neredeyse yirmi bindi), diğer yandan da Salon gibi bir curcuna yerine ziyaretçiler için daha konforlu koşullar sunan, kalabalık olmayan, daha yerel sanat galerileri ve simsarlar ile sanatçı birliklerinden meydana gelen oturaklı bir hiyerarşi doğdu. Bu sergi odalarının en belirgin özelliklerinden biri de bol bol oturacak yer olması, sanat eserlerinin tıkış tıkış olmaması, uygun ve ahenk içeren bir dekorasyona sahip olmalarıydı;

kısacası, her şey ziyaretçilerin tıpkı kendi evleri ya da hayal ettikleri evleri gibi düzenlenmişti.

Sanata bakma deneyiminin bu şekilde "özelleştirilmesi" ve toplumsal seçim alanının genişletilmesi, sanatı daha da tüketicinin alanına soktu, ki bu da salt güzel sanatlar ile dekoratif sanatlar arasındaki ayrımı muğlaklaştırmakla kalmadı, aynı zamanda avangardizmin çıkış amaçlarını (daha önce belirttiğim gibi, yeni bir şeyler söylemek, estetik özerkliğe sahip çıkmak veya hâkim değerlere meydan okumak için popüler olanlar dahil yeni mecraları tanımak) piyasanın hiç bitmeyen yenilik taleplerinin hizmetine sunmuş oldu. Ve tam tersi: 19. yüzyılın sonlarından itibaren Paris'te ve başka yerlerde de giderek daha çok sanatçı piyasa güdümlü estetik yenilik taleplerini sezinliyor ve buna yanıt veriyorlardı. Bu sanatsal avangardizme dinamik bir potansiyel sağladıysa da, gene de, ifade ettiği kavram ve ideoloji bünyesindeki gerilimleri de tırmandırıyordu: Zira bir "avangard" teamüllerin (kültürel ve toplumsal) *dışında* bir konum almalı, bunlardan bağımsız olmalıydı (marjinal sanatçıların sayılarının artmasıyla da birlikte, tıpkı Saint-Simoncu kullanımında olduğu gibi, onları yönlendirmeli, eleştirmeli). Toplum ve toplumsal ilişkiler giderek kapitalist piyasanın yarattığı bir "nakit bağı"na teslim olurken, daha önce de gördüğümüz üzere, ilk başlarda durum şöyle gelişiyordu: Sanatçı, yaratıcı yetilerini kullanarak hem bunlardan uzak bir alan açıyor, hem de bunlara karşı birtakım eleştirel değerler geliştiriyordu. Böylelikle, sanat, istikrarlı bir biçimde, bugün adlandırdığımız haliyle "yaşam tarzı tüketimi"yle bütünleşirken, "avangard" terimi ise oto-

ritercilik ile özgürlükçülük ve radikal siyaset ile estetik özerklik arasındakine ek olarak üçüncü bir gerilim, hatta bir çelişkiyi daha bünyesine kattı: Tüketimci yenilikçiliğin buyrukları ile onun değerlerinin reddi arasında bir çelişki. Bu çelişkinin yansıma ve çıkarımlarının izlerini III. Bölüm'de süreceğiz.

Şu an tartıştığımız meseleden ayrılmadan önce, bu çelişkinin kültür sosyologu Pierre Bourdieu'nün iz bırakan bir çözümlemesinin de ana temasını oluşturduğunu belirtmekte fayda var. Bourdieu, bu çözümlemesinde, modern Batı toplumlarında "kültürel üretim alanı" olarak adlandırdığı bölgenin, daha ziyade manyetik bir alan oluşturan artı ve eksi kutuplar gibi iki karşıt ilke üzerinden yürüdüğü önermesinde bulundu. Bu iki ilke ise "yaderklik" [heteronomi] (yani harici güçlere tabi olmak) ve "özerklik" [otonomi] (bu güçlerden bağımsız olmak) idi: İlkine göre, bir sanat eseri ya da herhangi bir kültürel ürünün kıymetini ticari piyasa değeri belirler ki bu da nicel anlamdaki yaygınlığına bağlıdır. İkincisine göre ise bir sanat eseri veya kültürel bir ürünün kıymeti geniş bir kitleye hitap etmesiyle değil, benzer işler yapanlarca, tam da bu ticari ve nicel başarı *eksikliği*üzerinden değerlendirilir – diğer bir deyişle, estetik değerleri piyasayla uyumlu olmak bir yana ona karşı olan, üslubunu kendi belirleyen küçük bir seçkinler grubu tarafından. "Kültürel üretim alanı" da bu iki kutbun çekim gücüne göre belirlenir; kültürel üreticiler bir yandan bu güç tarafından konumlanırlarken, beri yandan bu güce karşı bir konum alırlar. Burada daha önce "avangard" kavramı çerçevesinde tanımlamış olduğum gerilimleri kolaylıkla ayırt edebiliyoruz. Bourdieu "avangard"ın ge-

nel olarak toplum ve toplumsal ilişkiler üzerindeki etkisini ve önemini açıklığa kavuşturmaya yardım edecek şekilde –daha sonra göreceğimiz gibi– bu kültürel alanı daha geniş bir alan olarak iktidar (toplumsal, siyasal ve nihayetinde ekonomik boyutları anlamında) içinde konumlar.

19. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde, Fransa'da sanatçı olarak bir "avangard" olmanın modern kavramı artık daha fazla rağbet görüyordu. Bu "avangard" kültürel teamüllerden salt ilkeleri ve uygulamaları ile ayrılmakla kalmıyor, yüzünü geleceğe dönerek ve çığır açıcı deneyler yaparak (böylelikle, estetik "avangardizm" ideolojisine bağlı olarak) aynı zamanda bunların ötesinde olduğunu da ilan ediyordu. Ayrıca, bir yandan hem kültürel pratikler ve değerler arasındaki gerilimleri hem de giderek kapitalist pazarın hâkimiyetine giren bir toplumu ifade eden bir dizi yananlam da kazanmaya başlamıştı. Öte yandan, bu aşamada bu avangard topluluk tam olarak ayrı bir kimliğe henüz kavuşamamıştı. Dahası, burada ortaya koyduğumuz tarihçesine göre, "sanatsal avangard" o ana dek dekoratif sanatlar ve daha belirgin olarak kendilerini deneysel uygulamalara adayan görsel sanatçılar yanında, daha genel ve herkesi kapsayacak biçimde edebiyat, müzik ve tiyatro, fotoğraf ve sinema dahil tüm sanatsal mecraları ifade edegelmişti. Gene de, bu mecra ve pratiklerin tüm bir avangard oluşum içinde kendi ayrı toplulukları vardı ve bağıntılı olabilseler de farklı etmenler tarafından şekilleniyorlardı ("Giriş" kısmında belirttiğim gibi). O bakımdan, onları doğuran matris ile ortaya çıkışlarının, sağlamlaşmalarının ve yayılmalarının evrelerini daha derinlemesine irdelememiz gerekiyor.

Bu matris, edebi ve sanatsal alanlar arasında, özellikle de 19. yüzyıl sonu Paris'inde sıkı bir bağ yarattı, zira bu ikisi yüzyıl boyunca her daim el üstünde tutulmuşlar, estetik şevk ve arzuları üzerine tartıştıkları kafelerde bir araya gelmelerine ek olarak, paylaştıkları küçük dergilerden oluşan bir altkültür içinde üst üste binmişlerdi (sanatçılar eserlerini sık sık bu dergi ofislerinde sergilerken, yazarlar da bu eserlere bakıp onları değerlendirirlerdi). Gene de, hem eserlerinin hem de bunların ürünlerinin doğasındaki farklar onları birbirlerinden ayırıyordu. İlkin, sanatçıların sanat okullarına ihtiyacı vardı ve sanat okulları da kolektif kimlikler barındırıyordu, öte yandan, yazar *olarak* bu tür özel bir eğitim alınmıyordu. Ek olarak, bir sanat atölyesinin maharetleri, yazı yazmanın aksine, zihin, el ve gözün birlikteliğinin kaynaklık ettiği kavramlara ve el becerisine dayanıyordu. Dahası, resim ve heykeller koleksiyonerlere satılan emsalsiz nesnelerken, roman ve şiirlere bir kitap satın alacak parası olan herkes erişebiliyordu. Ve sanatın halka ulaşması için asılacak bir duvar ya da konulacak bir yerden biraz daha fazlası gerekirken, yazının da yayınevleri, matbaa ve kitabevlerine ihtiyacı vardı. Belki de en önemlisi şuydu: Sanat, salt hızla modernleşen ve görsel çehresi radikal bir biçimde değişen kent yaşamını –daha önce adlandırmış olduğum gibi bir "gösteri kenti" – en iyi şekilde temsil etmekle kalmıyor, bir yandan tam da bu modernleşmenin etkileri karşısında hiç olmadığı kadar zorlanıyordu. Sanatın geleneksel rolü ve konumu, alternatif görsel betimleme teknolojilerinin yaygınlaşması (fotoğraftan sinemaya), dekoratif sanatlar dahil tüketici ürünlerinin çoğalması ve sanayinin tüm

alanlarında el işçiliğinin yerini makine üretiminin almaya başlamasıyla üç koldan tehdit edilmeye başlamıştı. Yeni yeni beliren avangardın içindeki görsel sanatçılar kendilerini böylelikle kent modernitesinin yarattığı bir kriz içine düşen kültürel bir mecranın ortasında buldular, ancak aynı modernitenin merkezi özellikleriyle sıkı bağlar kurmalarını sağlayacak benzersiz olanaklar da vardı. Bu kriz ve olanakların tanınması, ki bazı sanatçılar için bu ancak kısmen mümkün olabilirdi, sanatçıların kendi mecralarına özgü niteliklere, değişen rollerine ve etki güçlerine farklı bir şekilde yaklaşmak üzere kafa yormalarının önünü açtı. Resim ile onun imge oluşturma özellikleri (diğer vasıtalara kıyasla, görsel gerçekliğin resim yoluyla temsil edilmesinin anlamını), bu tür bir betimleme için zaruri kabul edilen zanaat becerileri (yeni teknolojilerin mekanik işleyişleri karşısında) ve heykel ile onun nesne olmaklığı (kendini diğer tüketim mallarından nasıl ayırdığı) arasındaki ilişkileri giderek daha fazla soruşturmaya başladılar.

Tüm bu etmenler, görsel sanatları, yalnızca edebiyattan değil, aynı zamanda –hatta en önemlisi– prodüksiyonları için ciddi maddi yatırım ve kâra geçmelerine yetecek sayıda izleyici desteğine ihtiyaç duyan ve tam da bu nedenlerle yeniliğe fazla açık olmayan opera ya da orkestra müziği (ve bir ölçüye kadar da tiyatro) gibi diğer kültürel pratiklerden de ayırmıştı; Alex Ross'un da belirttiği gibi, 1920'lerde Paris'te müziğe verilen destek 19. yüzyıldaki yapısına bağlı kalmaya devam ediyor, besteciler hâlâ güzel sanatlardakiyle eşdeğer müzik salonlarında isim yapmaya çalışıyorlardı. Keza film yapımı da, en azından varlığının

ilk yirmi yılında, bireysel sanatçıların arkalarında maddi bir destek olmadan girişemeyecekleri kadar pahalı bir uğraştı ve bu bakımdan oldukça kısıtlayıcıydı, ki bunun avangard film yapımcıları için sonuçlarına daha sonra değineceğiz; bu doğrultuda, bir tek, yüzyılın başlarından itibaren film yapımlarını fabrika üretim temeli üzerine tesis eden Lumière kardeşler verimli sonuçlar alabilmişti. Hatta ben de, şu durumda, gittikçe seri makine imalatının güdümüne giren modern bir dünyada tüketim mallarının çoğalması ve birer gösteri gibi sergilenmeleri (en az 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına dek) gibi etmenlerin görsel sanatları –ki bunların etkisini en yoğun hisseden alan oldu– modern çağın hâkim kültürel mecrasına dönüştürdüğü iddiasında bulunabilirim. Öte yandan, bu konuma gelmesinin en önemli nedeni, Batı dünyasının sanat merkezi Paris'e bu zaman aralığında akın eden tutkulu sanatçıların sayısıydı. Paris'te, 1910'larda kendilerini avangardın birer üyesi olarak gören ve güzel sanatlarla ilgilenen yaklaşık 3000 sanatçı vardı, ki bu da diğer tüm mecralardan fazlaydı (bazılarına oranla fark çok daha yüksekti). Dolayısıyla, güzel sanatlar alanından gelen bu sanatçıların sayısı, marjinal sanatçıların Paris'in dört bir tarafına dağılmış olduğu başlangıç döneminde kültürel avangardın saflarını sıkılaştıracak bir etki yarattı. Belki de en önemlisi, uzun vadede güzel sanatların avangardın içindeki baskın rolünü de öne çıkarmış oldular. 20. yüzyıl boyunca diğer alanlardaki avangard kültür üreticilerinin diğer mecralara geçmeden önce yola neredeyse her zaman güzel sanatlarla çıktıklarını ya da kendi mecralarında ayrı bir istikamete gitmeden önce hep bu alandaki örneklere

baktıklarını ve deneylerini sahiplendiklerini veya yeniliklerini benimsedikleri görüyoruz. Örneğin, sinema alanında bir ilk olarak kabul edilen en erken avangard deneysel filmler, Hans Richter ve Viking Eggeling adında iki ressamın elinden çıkmıştı. Richter ve Eggeling daha etkili ve "profesyonel" bir sunum için filme geçmeden önce, soyut, geometrik formlarda kinetik olanaklar keşfetmek amacıyla, örneğin, her ikisi de 1921 tarihli olan Eggeling'in *Diagonal Symphony* ve Richter'in *Rhythmus 21*'i gibi eserlerinde ilkin rulo-çizimlere dayanan bir teknik kullanmışlardı. Bir diğer örnek de 1910'larda, New York'ta "ultra-modern" diye nitelendirilen avangard müzik topluluklarıdır, onlar da büyük ölçüde Avrupa avangardından gelen iki sanatçıdan etkilenmişlerdi. Bunlardan ilki, 1913'te *The Art of Noises* (*Gürültü Sanatı*) başlıklı bir manifestosu yazan ve aynı yıl içinde 'Intonarumori' ya da 'Gürültü Makinesi'ni icat edip bu makinenin çıkardığı seslerle çeşitli kompozisyonlar üreterek gürültü müziğinin de öncülüğünü yapan Fütürist ressam Luigi Russolo idi. İkincisi ise 1915'ten itibaren New York oluşumunun bir parçası ve 1913 tarihli, üç ses için düzenlenen *Erratum Musical* (*Müzikal Hata*) adlı kompozisyonuyla müzikte rastlantısallığı kullanan ilk kişi olan, eski Kübist Marcel Duchamp idi. (Duchamp her bir ses için yirmi beş karttan oluşan ve her kartta tek bir nota bulunan üç deste hazırladı. Bu destelerin her birini birer şapka içine koyup karıştırdıktan sonra, şapkalardan her seferinde tek bir kart seçip, üzerinde yazan notaları da çekiliş sıralarına göre bir kenara yazdı.) Duchamp'ınki ile Jean Arp ve Robert Rauschenberg gibi yüzyıl ortasındaki diğer görsel sanatçıların yaratıcı bir teknik olarak ilk kez

rastlantıyı kullanmaları diğer mecralardan pek çok sanatçı üzerinde yoğun bir etki oluşturdu. Zira rastlantısal kompozisyon aynı anda hem sanatsal yaratıcılığın ve resim sanatının hem de genel olarak burjuva rasyonalizminin mitik konumunu sorgulamak için bir araçtı; bu da alışılagelmiş kültürel kabulleri alaya alma ve bunları eleştirme eğiliminde olan sanatçıları oldukça cezbetmişti. Sürrealistler bilinçdışını özgürleştirme ve böylelikle insanlığı yeniden bir bütün haline getirme girişimlerinde rastlantıyı yazıdan filme ve fotoğrafa kadar her tür mecrada kullandı; Duchamp'ın ironik zekâsı ve ikonoklazmı ile Robert Rauschenberg'in resimleri bilhassa besteci John Cage'e 'müzik'in sınırlarını yeniden belirleyecek pek çok yenilik için model oluşturdu. Cage'in 1952 tarihli en meşhur eseri *4' 33"*, daha sonra yaptığı açıklamaya göre, özellikle Rauschenberg'in bir önceki yıla ait tamamen beyaz resimlerinden ilham almıştı. Bu resimlerin amacı sergi ortamındaki rastlantısal ışık ve gölgeleri yakalamaktı, ki Cage de bu eserinde, notasız "kompozisyon"u süresince çıkan sesleri yakalamak istemişti.

İşte, 19. yüzyıl sonları Paris'inde dağınık bir haldeki marjinal sanatçıların biraraya gelmesiyle doğan ve bir asır sonrasına dek uzanan yolculuğuyla avangardın oluşum ve kavramsal tarihinde görsel sanatçıların –biricik olmasa dahi– öncelikli bir yere sahip olmaları ağırlıklı olarak bu nedenlere dayanmakta. Farklı yollardan ve farklı gerekçelerle yavaş yavaş bir araya gelen topluluğun üyeleri I. Dünya Savaşı çıkmadan önce kolektif bir kimlik oluşturan bağlar ve ortak amaçlar geliştirmişlerdi bile. Şimdi de bu biraraya geliş sürecine bakacağız.

Bohemya: Sınırlarda yaşam ve sanat, sanat olarak yaşam

Bohemya, kuzey sınırları umut, emek ve neşe, güneyde zaruret ve cesaret; batı ile doğusunda iftira ve hastane.

Henry Murger, *Bohemian Life*, 1849

Paris'in bugünkü Bohemleri (...) artık kümes hayvanlarını çalmıyor, çocuklara musallat olmuyor (...) veya fal bakmıyorlar... Hakiki modern bir bohem, çağlar boyunca şair, romancı ve ressamların gözdesi olagelmiş o yabani, avare, eli çabuk, kuralsız, ilginç serseri değil (...) ama gene de benzer yönleri de az değil... Bir çingene ya da bir şarlatan değil elbet ama o hâlâ yabani, hâlâ avare, bazen gizemli, çoğu zaman ilginç ve korkarım ki genellikle bir kural tanımaz... Sözün özü, bugünün Parisli Bohemleri başta Latin Mahallesi olmak üzere kentin her yanındaki loş kafeleri uğrak yerleri yapan, bedbaht sanatçılardan –şairler, ressamlar, müzisyenler ve tiyatrocular– oluşan bir kabile.

Charles Dickens, *Household Words*, 1851

Bohem 150 yıl boyunca modern sanatçı imgesinin şekillenmesinde çok büyük bir rol oynadı (ve bu bugün de böyle) ve tarihi de, avangardla bütünsel bir ilişki içinde olmasının yanı sıra, ufuk açan bir araştırma konusu olacak kadar farklı. İlki mitik ülke Bohemya'yı, diğeri bir o kadar mitik sakinlerini betimleyen yukarıdaki iki tanımlama, evrimi açısından oldukça önemli bir zamanda yazılmıştır; ve her ikisinin niteliklerini anlama bakımından

eşsiz imkânlar sunarlar. Aslında, bunların hiçbiri mitik değildi – Bohemya Orta Avrupa'da, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na bağlı, bugünkü Çek Cumhuriyeti'nin batıda üçte ikisini oluşturan bir bölgeydi ve Bohemyalılar da bu ülkenin sakinleriydi. 19. yüzyılın başlarında, bohem tabiri, aynı zamanda göçebe bir halk olmaları nedeniyle, genellikle toplumun uçlarında ve kırılgan koşullarda (çoğu zaman zekâlarıyla ayakta kalarak) yaşayan Orta Avrupalı çingeneler (Romanya) için de kullanılırdı. Sanayileşme ve kentleşme süreçleri sonucunda Avrupa'nın kırsallarında yaşayan yoksul halk yerleşik düzenden uzaklaşmaya başladı ve Orta Avrupa'da çingenelerin köle olarak kullanılmalarının kaldırılması da buna eklenince, giderek daha çok insan mantar gibi çoğalan kentlere, düşük gelirli marjinal işlerde –hamal, laternacı, çöp toplayıcı, bıçak bileyici, tamirci, çırak olarak kent sokaklarına özgü pek çok ufak tefek uğraş– çalışmak ve en sağlıksız mahallelerinde yaşamak üzere buralara göç etmeye başladılar. Paris bu yoksul seyyar satıcıları kendine çeken batıdaki tek başkent değildi, ancak Avrupa'nın kültür başkenti oluşuyla, ekonomik ya da düzenli bir iş sahibi olma bakımından en az bu kesim kadar sıkıntı çeken sanatçıları bir mıknatıs gibi kendine çekiyordu; ve kapitalist piyasa değerleri kentin kültürel alanına her yerden daha çok nüfuz etmiş ve bünyesinde olumsuz denebilecek iki farklı tip barındıran karma bir "bohem" figürü de bu kentte evrimleşmişti: Bir tarafta Dickens'ın betimlediği toplum dışına itilmiş yabani ve ilkesiz bir kimse –Romantik şair Théophile Gautier'nin 1840'ların ortalarında "kavgacı kabadayılar", "korkunç caniler", "Paris'in bataklarında dolanan iğrenç sürüngenler"

olarak bahsettiği– ve diğer tarafta da (yine Gautier'nin tarifine göre) "kendi kafası doğrultusunda günübirlik ve rastgele yaşayan ahmak bir gençlik: Paradan çok zevk ve sefaya kıymet veren, tembelliği ve özgürlüğü her şeye, hatta ihtişama bile tercih eden ressamlar, müzisyenler, aktörler, şairler, gazeteciler" vardı. Fransız monarşisini en sonunda bitiren ve (kısa süreliğine) İkinci Cumhuriyet'i başlatan 1848 Devrimi, zaten mitlerle örülü bu karma bohem figürüne iki farklı boyut daha kattı: Siyasal radikalizme özgü nitelikler ve bütünleşik bir toplumsal role karşı direnç gösteren bir boyut ile üstün, fakat toplumdışı çılgın sanatçı boyutu. Henri Murger'den (daha sonra Puccini'nin operası *La Bohème*'in librettosunun temelini oluşturucak bir dizi öyküsünde bu miti şekillendirmesiyle tanınır) yapılan alıntıdan da anlaşıldığı üzere, bu Bohemya yoksul ve umutsuz bir yerdi; Dickens'ın da dediği gibi, sabit bir coğrafi konumu yoktu ve Paris'te öğrencilerin toplaştığı mahallelerle çakışıyordu. Ve bu da bir başka karakteristik özelliğinin daha dayanağını oluşturdu: Öğrenciler daha ziyade kentli orta sınıftan gelen gençlerden (erkek) oluştuğu için, tarihçi Jerrold Seigel'e göre, Bohemya ve burjuva arasında sıkı bir bağ vardı: "Birçok Bohemin derinlerinde yatan burjuva içgüdüleri ve arzularıyla örtüşen Bohemya'nın burjuvalar üzerinde her daim güçlü bir etkisi olageldi" savını ileri süren Seigel özetle şunu söyler: "Bohemya ve burjuva tek bir bütünün parçalarıydı ve hâlâ da öyleler: birbilerini imler, birbirlerine ihtiyaç duyar ve birbirlerini çekerler." Öte yandan, Seigel'e göre, Bohemya'ya geçiş, bir yandan saygın bir kariyerin yükümlülüklerini üstlenmeden önce kurtlarını dökmek isteyen bu genç erkekler için bir tür geçiş ayini,

bir yandan da pek çok Bohemin, her ne kadar küçümser gibi görünseler de, maddi başarıya ulaşma ve tüm dünyada tanınmak arzularının cevabıydı.

Paris Bohemyasını avangard oluşumun başlangıcı ve Bohemleri de ilk avangard sanatçılar, yazarlar ve müzisyenler olarak düşünmek cezbedici olsa da, iki nedenden ötürü bu bir hata olur. İlkin, Bohemya fazlasıyla koşullara bağlı bir çevreden meydana geliyordu; bir oluşum için gerekli olan sabit bir taşıyıcı yapısı ya da tutarlı bir kolektif kimlikte temellenmiş özellikleri veya ömrünün bir garantisi yoktu. İkincisi, Bohemya'nın sunması gereken şeyler – geleneklerden bağımsız, burjuva kaygılarından uzak, bizzat bir sanat eseri olan bir yaşam biçimi– pek rağbet edilmeyen yoksul mahalle köşelerindeki kafelere hapsolmuştu; ticari eğlence sektörü bu bar köşelerini temellük edip teklifsiz yönlerini birer iş koluna dönüştürdükten sonra piyasanın kontrolü ele geçirmesine boyun eğmek dışında tek bir alternatif vardı, o da görünmez olmak ve daha da alçalmaktı (takip eden yıllarda "bohemya" ve "bohem"den geriye kalan tek şey sefih bir "sanatçı" yaşamı çağrışımıydı, ancak bu çağrışımda bugün hâlâ varlığına alışkın olduğumuz o yoksulluktan ve radikal siyasetten eser de yoktu). Ve işte tam da bu uzmanlaşma ve pazarlama süreci, ki kültürel üretimin yan alanıyla –genel olarak "sanat dünyası"– aynı anda vuku bulmuştu, avangarda tam manasıyla hayat verdi denilebilir: Burjuva yaşamından ziyade onun sanatsal pratikleri ve kurumlarına karşı bir duruş etrafında şekillenen ve bizzat Bohemya'nın varlığını tehdit eden bu ticari güçlerle kurulan karmaşık bir irtibat yoluyla bir kimlik inşa etmeyi başaran bir avangard.

Uzmanlaşma ve sanatçılar

"Giriş" bölümünde Batılı kapitalist toplumların modernizasyonunun itici güçlerinden biri olarak tanımladığım uzmanlaşma sürecine, daha önce de belirttiğim gibi, sanatsal uğraşlar da dahildi. Öte yandan, güzel sanatlarla uğraşanlar her ne kadar öteden beri devletin koruması ve himayesinde olsalar da –avangardların çoğunun muhafazakâr sanata taktıkları ve devlet memurlarının elinden çıktığını ima eden aşağılayıcı "*pompier*" (kelime anlamı itfaiyeci ancak burada ağdalı, gösterişli anlamında) sıfatı nedeniyle olumsuz çağrışımları olan bir konum– 19. yüzyılın sonlarında gelişen uzmanlaşma aynı zamanda sanatçının rolünün de özelleşmesi anlamına geliyordu. İmparator III. Napolyon 1860'lardan itibaren devlet ile sanat dünyası arasındaki bağları gevşetmeye başladı; ardından gelen Üçüncü Cumhuriyet yönetimleri de buna uyum sağladılar ve sanatçılar da giderek daha da uluslararası bir hale gelen bu arenada çıkarlarını korumak ve çalışmalarını tanıtmak amacıyla kurumlar oluşturmaya giriştiler. İlk kez 1870'lerin başlarında ortaya çıkan Empresyonizme başlangıçta çoğu eleştirmen ve sanatsever dudak bükse de, her iki kitlenin de daha genç bir kuşağının gündelik uğraşlarını betimleyen, en iddialı özelliklerin (son derece sert fırça darbeleri ve aşırı parlak renkler) budandığı örnekleriyle bu yeni akım, çok geçmeden (1880'ler civarında) modern konu seçimleri ve boyayı daha hafif bir şekilde uygulamasıyla kendilerini muhafazakâr ve ağdalı sanattan ayıran pek çok "ılımlı" sanatçı için bir referans noktası haline geldi. Ortaya çıkan bu ortak üslubun sınırları öyle

genişti ki, tam bir bütünlükten söz etmek mümkün değildi – hatta, bu üslubu benimseyen sanatçılar bu şekilde akademik sanatın geleneklerinden kendilerini koparıyorlardı koparmasına ancak asıl ortak noktaları estetik niteliklerden ziyade (estetik yenilik bir yana) sanat piyasasında yeni sektörler açmaları ve Avrupa'nın tümünden başlayıp ilk kez Atlantik ötesine dek uzanan, sosyal ilişkiler, statü ve maddi menfaatlere dayalı bir ağ geliştirmekti.

Sanat tarihçileri Robert Jensen ve Béatrice Joyeux-Prunel'in de gösterdikleri gibi, bu yeni özelleştirilmiş ve uzmanlaşmış sanatçı ağı, 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde artık iyice yerine oturmuştu. Bu ağın Brüksel temsilcisi 1884'te kurulan "Cercle des XX" (Yirmiler Grubu) idi; bu grubun amacı modern sanatçılar için Londra'daki kulüpleri model alan seçkin bir kurum oluşturmaktı. Bu esnada, Londra'da iki yıl sonra kurulan ve Anglo-Frenk Ressamlar Cemiyeti'nin adında da payı olan Yeni İngiliz Sanat Kulübü ise Paris'te eğitim gören ve oradaki sanat dünyası tarafından yönlendirilen İngiliz sanatçıları biraraya getirme ve onlara destek olma amacını taşıyordu. Devlet destekli Salon karşısında rakip bir Salon oluşturmak isteyen, aralarında Rodin ve Puvis de Chavannes'ın da bulunduğu bazı önde gelen sanatçılar ise 1890'da Paris'te bu ağı Société Nationale des Beaux-Arts'ı (Ulusal Güzel Sanatlar Cemiyeti) kurarak kutsamış oldular, ki bunu takip eden yıllarda Münih, Berlin, Viyana ve diğer belli başlı kentlerde de benzer bir kopuş gerçekleşti. Bu ağ ve Akademilerinden ayrılmaları dışında aralarında pek az ortak nokta olan bu sanatçılar "Sesesyonistler" (Ayrılıkçılar) olarak anılmaya başladı.

Alternatif bir uzmanlaşma

Sanatsal avangard, 1880'lerin ortalarında, hem burjuva sanatçılardan oluşan ağa, hem de "akademik" sanat ile onun devlet destekli muhafazakâr ve demode fikirlerine karşı bir duruş olarak ortaya çıktı. Bu aynı anda hem estetik hem de toplumsal bir karşı duruştu: Giderek genişleyen bir ılımlı Empresyonizm çevresini birarada tutan "yetenek" ve "nitelik"in içi boş retoriği yerine, renklerin nasıl ışıkla üretildiğini, pigmentler halinde karıştığını ve insan gözüyle nasıl algılandığını –ve bunun ürettiği noktacılık (puantilizm) gibi yeni fırça teknikleri– açıklayan çağdaş bilimsel teorilere dair ortak ilgi ve bilgiye ulaşma çabasıyla estetikti; tuvallerinden çok sosyal statü ve hısımlık peşinde koşan bir seçkinler ağından uzaklaşan Neo-Empresyonistleriyle de toplumsaldı. Ne var ki, bu çıkış ve karşıt duruşun ardında, tıpkı muhalif oldukları Sesesyonistlerde olduğu gibi, kısmen de olsa 20. yüzyılın ilk yıllarında kültürel ve toplumsal alanların en uç noktalarına dahi sirayet eden uzmanlaşma sürecinin yarattığı bir dinamik vardı. 1910'a gelindiğinde, aralarında yabancı sanatçılardan oluşan ciddi bir azınlığın da bulunduğu Paris'te, daha önce de belirttiğim üzere, sayıları binlerle ölçülen sanatçılar artık bürokratik dayatmaların yarattığı sınırların ötesine geçebildiklerini görmüştüler. Bu sayı ve uluslararası karakteri ise ona hem yeterli bir çoğunluk hem de tüm Avrupa'yı saran, Paris'in resim alanındaki yeniliklerini (başta Fovizm ve Kübizm) model alan, aldıkları ilhamla bu akımların taşıdıkları önemi ve anlamlarını çözümleyen sanatçılardan oluşan, beklenmedik bir yoğunluk ve akışa sahip bir ağ sağladı.

Bu sayede, avangardistler, konumu ve standartları en az burjuva uzmanlaşmasında olduğu gibi gayet titizlikle ve fakat tamamen farklı koşullara göre belirlenen *alternatif* bir uzmanlaşma talebinde bulunabildiler. "Alternatif" derken burada kavramın burjuva karşılığına paralel fakat onun kadar kurumsal ve bürokratik olmayan bir şeyden bahsediyorum. Zira burada "uzman" ve "uzmanlaşma" sözcüklerinin salt burjuva ile sınırlandırılamayacak kadar geniş anlamları olduğunun altını çizmek gerek: Örneğin, çağdaş Amerikalı sosyolog Eliot Freidson'a göre, "uzmanlık" "halk"a ait bir kavram olarak değerlendirilmelidir: İnsanlar sıklıkla belirli etkinlikler sergileyerek bir uzmanlığa ulaşırlar ve ortaya bu şekilde bir iş koyarak kendilerini o işin uzmanı olarak konumlandırırlar ve aynı anda "halk"a ait birden çok rakip uzmanlık kavramı birarada var olabilir. Diğer sosyologlar da, daha önce, toplumun geneli tarafından çoğunlukla onaylanmayan etkinlikler sergileyen bireylerin bile iptidai bir uzmanlaşmaya işaret eden eylem kalıpları geliştirebileceklerini ifade etmişler ve sözgelimi, uzman bir hırsız ile amatör bir hırsız arasında büyük farklar olduğunu ve bu farkların suç dünyasında hem uzmanlar hem de amatörler tarafından bilindiğini savunurlar. İki büyük savaş arasındaki yıllarda, bir suçbilimci olan Edwin Sutherland, 1930'larda, kaçınılmaz biçimde burjuva mesleklerindekine denk bir özerkliğe sahip olan hırsızların uzmanlığını belirleyen kriterleri listelemişti. Sutherland'in gözlemlerine göre hırsızların teknikleri büyük ölçüde eğitimle gelişiyordu ve bu eğitime de ancak uzman hırsızlarla ilişki kurarak ulaşabilirdiniz; zira yeni hırsızlar yetiştirecek resmi eğitim kurumları yoktu (burada gülümsüyor

ve hapishaneler ne için var diye sormadan edemiyorum). Dahası, Sutherland'e göre, uzman bir hırsız olmak statü de sağlıyordu – suç dünyasında "hırsız" tabiri saygınlık da getirir; hemcinsleriyle (erkek egemen bir uğraş olması bakımından) kariyerinde ona destek olacak bir "birlik ruhu", kolektif bir kimlik paylaşır ve meşru mesleklerle kıyaslandığında çok farklı bir sosyal çevre ve ilişkiler ağı söz konusudur burada.

Ben de daha önce bahsettiğim, Paris'teki avangard sanat üretimi alanı ile aralarında apaçık paralellikler olduğunu düşünüyorum. "Giriş" bölümünde belirttiğim gibi, Paris'teki avangard oluşumun alternatif uzmanlaşmasına temel teşkil eden üç özellik var: İlki, salt teamüllerden farklı olmakla kalmayıp aynı zamanda sıklıkla bunlara karşı olan kendine özgü estetik ilkeler (şevkle savunulan ve çekişen) tasarlanması; ikincisi, aynı ölçüde bağımsız teknik imkânlar ve zanaat kalıtlarının vurgulanması ve bunların geliştirilmesi ve, son olarak, bizzat "avangard" etiketi altında kendini gösteren ortak niyetlerin müşterek olarak tanınmaları. Avangard, tüm bu yönlerden –özerk oluşu, beceri ve bilgisini ortaya koyması, birlik ruhu– hırsızlık gibi yasadışı bir uzmanlığın da koşullarını paylaşmış oluyordu. Şimdi bu ikisini biraz daha yakından inceleyelim.

Kendine özgü estetik ilkeler ve konumların –genel anlamıyla "modern sanat"ın bir sembolü haline gelen "-izmler"– çoğalmasının ardında hem "kültürel üretim alanı"na özgü hem de bu alanın dışında kalan etkenler vardı. Bu alana özgü kısmı, hevesli sanatçı sayısının artmasıyla birlikte, onlara öne çıkma şansı verecek yeni bir estetik konum ya da teknik ilan etmenin değerinin pekişmesiydi (bir

kavram ve yazım biçimi olarak "manifesto"nun da tam bu dönemde ve bu alanda doğması kesinlikle rastlantı değildir); bu esnada pıtrak gibi çoğalan, daha önce bahsettiğimiz "küçük dergiler" de bu tür yeniliklerle ortaya çıkma dürtüsünü besleyen ek bir imkân sunuyordu. Aynı gelişmeler edebiyat, tiyatro ve müzik alanındaki avangardlar arasında giderek artan etkileşimi de sağlamlaştırıyordu, zira tüm bu mecralarda (kısıtlı bir bütçeleri olduğu düşünülürse) görülen yeni "-izmler" üzerine bu küçük dergilerde yazanlar genellikle aynı insanlardı. Dolayısıyla, bir mecrada ortaya atılan yeni fikirler pek çok kez diğerlerine de demir atabiliyordu. Buna örnek verecek olursak, 1900'lerde geleneksel şiir ölçüsünün (Stéphane Mallarmé, Rainer Maria Rilke ve William Butler Yeats'in de aralarında bulunduğu çeşitli şairlerin eserlerinde), müzikal tonalitenin (Arnold Schoenberg'in öncülüğünde bir kopuş) ve resimde klasik kompozisyonun (Matisse ve Derain'in Fovizminde olduğu gibi) modern deneyimi telaffuz etmeye uygun bulunmayışıyla birlikte, Batılı olmayan kültürlere, "primitivizm" ya da "ritim" gibi terimlere artan rağbet ve bunun yeni gelişmelere vesile olması (Pablo Picasso'nun Kübizmi veya Vasiliy Kandinskiy'in Ekspresyonizmi gibi), kendini ifade biçimlerine artan ilginin doğurduğu yeni atılımlar yapma isteği neredeyse eşzamanlı olarak meydana gelmiştir. Bu dahili etkenler aynı zamanda harici etkenlerle de kaynaşmıştı: Tüketimciliğin yarattığı dinamik, yeni ve çoğalan bir orta sınıfın yaşadığı iç mekânları dekore etmeye ilgi duymaya başlamasıyla, "güzel" sanatları "dekoratif" sanatlardan (Art Nouveau veya Jugendstil akımlarından da etkilenen) ayıran şeyin ne olduğu konusunu

da gündeme getirmişti – tabii, böyle bir şey varsa eğer. Bu dahili ve harici etkenler içinde her iki tarafta da ayağı olan bir gelişme vardı: Avrupa'nın birçok yerinde, devlet kontrolünde veya devlet destekli merkezi yapıların yerine, bağımsız simsarlar ve galerilerin egemen olmaya başladığı bir yapı geldi ve her yıl düzenlenen devasa kamusal Salonlar da yerini daha ufak, belli bir hedefe yönelik sergilere bırakmaya başladı. 1870'lerde başlayıp 1920'lere uzanan bu gelişme –kültürel tüketimciliğin bir işlevi, sanatsal uzmanlığın çeşitlenmesi ve yeni yönetimlerin politikaları– yaklaşık yarım asrı bulduysa da, yarattığı dinamik dönemin sanat dünyasına damga vurdu.

Alternatif uzmanlaşma aynı zamanda hemen her kentteki avangard oluşumun devraldığı bir mirasın da sonuçlarından biriydi. Bu miras da yine hem dahili hem de harici etkenlerden oluşuyordu. Dahili olanlar farklı kültürel mecralar ve bunların uygulamaları (edebiyat, sanat, müzik vb.) arasındaki ilişki ve göreli güçlerinin özel bir bileşimi, bu uygulamaları şekillendiren belli başlı fikirler ve bu alanlara yönelik beceri ve bilgi sağlayan eğitim yapısı idi. Paris'te edebiyat ve sanat alanları 1880'lere dek asırlardır süregiden bir üstünlük kurma yarışı içinde olmuş, bunların her biri antik Yunan ve İtalyan rönesansı aracılığıyla Roma'dan gelen, 16. yüzyıl Fransız saray çevresi tarafından sahiplenilen bir klasik mirastan kendine özgü yollarla faydalanmış ve en yüksek mertebelerine 17. yüzyılın ortalarında, XIV. Louis'nin hükümdarlığında ulaşmıştı. İşte, avangard ve modernizmin doğuşundan önce, 19. yüzyılda sanat ve edebiyatta ortaya çıkan üslup ve akımlara ait temel kural ve ilkeleri şekillendiren de bu mirastı. Buna ek

olarak bir başka miras daha vardı: Güzel sanatlar ve yazıya ilişkin, kendilerine özgü, asırlar değilse de kuşaklar boyu süren geleneklere ve becerilere sahip, Paris'in Avrupa'nın kültür başkenti konumuna gelmesinde rol oynayacak bir derinlik ve karmaşıklık barındıran *zanaatlar* ya da mesleklerin bıraktığı miras. Bu iki miras, birlikte, güzel sanatlarla uğraşan sanatçılar için resimsel anlatım konusunda kemikleşmiş, karmaşık, asli ve süregiden bir kaygıyı da –yani, bir yüzeye resmedilenlerin ve renklerin salt ele aldığı konu hakkında değil ama aynı zamanda bizzat bu görsel "dil"in işleyiş biçimi hakkında da bir şeyler "söyleyebilmesi" nasıl sağlanabilirdi sorusu– beraberinde getirdi. Anaakım ve avangard sanatçılar bu kaygıyı paylaşsalar da, yaklaşım biçimleri farklıydı.

Asli (klasik) bilgi ve zanaat becerilerinin birliğinden gelen ikiz miras aynı zamanda özel "akademiler"e dayalı bir eğitim sisteminin de gelişmesini teşvik etti. Bunların en ünlüsü Académie Julian idi ve 1914'e gelindiğinde sayısı bir düzineyi geçmişti. Buralarda eğitim çoğunlukla önde gelen (ve giderek daha çok rağbet gören) ve devlet destekli École des Beaux Arts'daki atölyelerin de başında olan akademik sanatçılar tarafından veriliyordu. Bu "académies libres"in (bağımsız akademiler) başlangıçtaki amaçları, bu okullara girmek isteyen adayları (burjuva sanatında bir kariyer yapabilmek için gerekli olan pasaport) giriş sınavlarına hazırlamaktı. Ancak, başvuran hevesli sanatçı sayısının çokluğu École'ü zorluyordu (ve akademisyenlerinin kendi üretimleri sanatsal eğilimlerin giderek daha da gerisinde kalmaya başlamıştı); bu noktada önce destek olmak için devreye giren özel akademiler daha sonra bunların yerini

alacak ve en nihayetinde avangard deneyciliğinin kuluçkasına dönüşeceklerdi.

Bu özel akademi çevresi –resmiyetten uzak, yoldaşlık duygusuna sahip, çeşitli ve uluslararası alıcıları olan ve yeni fikirlere görece açık– 1910'lardan itibaren bizzat "avangard" teriminin yaygınlaşmasıyla pekişen bir kardeşlik duygusu ya da kolektif kimliğin ortaya çıkmasında büyük bir rol oynamaya başladı. Daha önce de belirtildiği üzere, küçük dergilerden gelen desteğe ek olarak, avangard sanatı tanıtmak isteyen (hem finansal hem de estetik gerekçelerle), yalnızca Londra'dan Moskova'ya uzanan Avrupa'yı değil, Atlantik ötesini de kapsayan"simsar-koleksiyoner-eleştirmen" ağının dinamizmi sonucunda, bu eserlerin yer aldığı sergilerin I. Dünya Savaşı'ndan önceki beş yılda hızla ve dikkat çekici bir oranda artması da büyük bir rol oynadı. Sanat okulları, dergiler, galeriler, sanat camiaları ve koleksiyonerlerden oluşan ve iç içe geçen ağlar, avangard sanata salt geniş bir temsil imkânı sunarak avangard içindeki üstünlüğünü ve, daha önce de belirtildiği üzere, modernitenin ona vermiş olduğu temel özelliklerle olan ilişkisini sağlamlaştırmakla kalmamış, aynı zamanda çeşitli ortak eylemler içine girerek, diğer mecralardaki avangard oluşumların da saflarını sıkılaştırmışlardır: Yeni müzik ve dans performansları, edebiyat festivalleri, tiyatro yapımlarının hepsi kendi içlerindeki yoğun hareketlilik ve trafik sayesinde mümkün olabilmiştir.

Bu disiplinlerarası durumun başlıca örneklerinden biri de, 1910'dan sonraki yıllarda Ballets Russes'ün yakaladığı olağanüstü başarıdır. Sergey Dyagilev'in menajerliğini yaptığı, dansçılar, koreograflar, dekoratif sanatçılar, sah-

ne tasarımcıları ve müzisyenlerden oluşan bu kumpanya, başlarda avangarddan ziyade 1890'larda ortaya çıkan Sesesyonist ağın bir ürünüydü – *Le Tout-Paris*'nin 1909'da gerçekleşen ilk çıkışının ardından üst tabakanın övgüsünü kazanması, baş dekoratör Leon Bakst'ın tasarladığı elbiselerle gösteriyi izlemeye gelen pek çok kadın üyesi olan yüksek sosyete çevresiyle olan sıkı ilişkisinin de bir göstergesiydi. Dyagilev de sürekli yeni bir şeyler icat etme ihtiyacı duyuyor ve yeni malzemeler bulmak için avangardın artık yayılmış olan karşıt-kültürünü bir kaynak olarak kullanıyordu. Dyagilev'in 1913'te kendisine gelen genç Jean Cocteau'ya "şaşırt beni" dediği söylenir. Bunun sonucunda da, 1917'de, Picasso'nun çılgın kostümleri ve sahne perdesi, Erik Satie'nin alışılmadık besteleri ve bizzat Cocteau'nun yazdığı librettolarıyla *Parade* adlı bale çıktı ortaya. Popüler kültürle arsızca cilveleşiyor oluşu (sirk, gazeteler, caz) ona derhal kötü bir şöhret kazandırdı. Ballets, şok edici bir uyumsuzluk ve ilkellik barındıran müzikleri Stravinski'ye ve koreografisi Nijinski'ye ait olan *The Rite of Spring* (*Bahar Ayini*) sayesinde 1913'te elde ettiği "skandal başarı"yla zaten yüzünü avangarda daha önce dönmüştü. Ancak, bu ilişkiyi asıl sağlamlaştıran *Parade* oldu.

Yayılması ve çeşitlenmesi: Kübizm, Fütürizm, Picasso ve Duchamp

Bu tür bir oluşumun inşa edilebilmesi için, Paris, başlangıçta bir örnek ve model olmanın yanında, kozmopolit oluşu ve avangard çevrede pek çok yabancı sanatçı bu-

lunmasıyla, avangardın bol bol ürün verecek tohumlarını yeşertecek, kültürel bir çeşitlilikle harmanlanmış bir gübre görevi de gördü. Zira bu giderek sıkılaşan ağın "düğüm yerleri"ni oluşturan her kentte, dışarıdan gelen bir mirasın da önemli bir rolü vardı. Belki de bunların başında kapitalist yayılmanın ve emperyalist rekabetin yarattığı baskılarla 19. yüzyılın sonlarında meydana çıkan ve 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da istikrarı tehdit etmeye başlayan farklı milliyetçilikler geliyordu. Coşkulu avangardlar da bunların çekim alanından kurtulamamıştı. Öyle ki, avangard ağa ve deneyselliğe olan hararetli bağlılıkları, aynı ölçüde bağlı oldukları ulusal, etnik veya yerel kültürel geleneklerle sık sık çelişiyordu ve hem gruplaşma biçimleri hem de avangardizmlerinin karakteri bu tutarsızlıkların giderilmesinde kullanılan yöntemlerle şekilleniyordu. Bu dinamiği etkileyen ortak etmenler de vardı. Bir tanesi hem Kübizme (1911'de Paris'e özgü bir resim üslubu olarak başladı, savaşa dek üç yıl içinde gelişti ve henüz yayılmaya başlayan avangardın '*lingua franca*'sına dönüştü) hem de Fütürizme (avangardist strateji için etkili bir model sağladı) verilen önemdi. Bir diğeri ise tüm kültürel alanlarda geçerli olacak bir avangard sanatçı "tipi" için alternatif modeller geliştirilmesinde Pablo Picasso ve Marcel Duchamp'ın oynadığı önemli roldü.

Kültürel bir dil olarak Kübizmin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde elde ettiği başarı muazzamdı. Bir akım, bir üslup ve bir temsil biçimi olarak elbette rakipleri yok değildi – bu dönem "-izmler"le doludur; ne var ki, bunların hiçbiri onun kadar uzun ömürlü olmadı; hatta Kübizm güncelliğini yitirdikten sonra bile, 1960'ların sanatında etkisini

hissettirmeye devam etti. Halefleri de vardı –özellikle de Sürrealizm uluslararası ve çapraz disiplin bağlamında büyük bir etkiye sahipti– ancak onun Batı kültürünü ifade eden tüm mecralar üzerinde yarattığı etkiyle hiçbiri boy ölçüşemedi: Resimde Umberto Boccioni'nin Fütürizminden Piet Mondrian'ın Neo-Plastisizmine dek uzanan bir yelpazede; edebiyatta Guillaume Apollinaire ve Gertrude Stein gibi örneklerle, müzikte İgor Stravinsky ve Arnold Schoenberg ile, sinemada Sergei Eisenstein ile, fotoğrafta Alvin Langdon Coburn ve Antonio Bragaglia ile, mimaride Le Corbusier, Gerrit Rietvield ile ve tasarımda Theo van Doesburg ile müthiş bir çeşitlenmeye sahipti.

Kübizmi tamamlayan ise, "belirli bir üslup"tan yoksun olup, yeni asra girerken avangardist bir coşku taşıyan her tür sanatçıyı kendine çeken geniş bir kültürel cepheyi etkisi altına alarak ikonoklastik bir enerji sağlayan, bu sanatçılar için moderniteyle gelen tecrübeleri ve popüler kültürü coşkuyla kucaklayabilecekleri bir alan açan ve yeni reklam endüstrisinin tanıtım tekniklerini yerleştirmek için onlara gereken becerileri veren Fütürizm oldu. Fütürizmin ilk ortaya çıkışı 1909'da İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'yle, bir manifestoyla –buna daha sonra döneceğim– gerçekleşti, ki bu manifesto, I. Dünya Savaşı'ndan önceki beş yılda Marinetti'nin muazzam bir beceri ve kabiliyetle içine kattığı, ressamlar, yazarlar, müzisyenler, sinemacılar, oyun yazarları, dansçılar ve tasarımcılardan meydana gelen bir topluluktan peş peşe gelenlerin yalnızca ilki olacaktı. Fütürizm, hem yeni doğan avangard ağdaki sanatçıların hem de Avrupa'nın tüm büyük kentlerinde yaşayan halkın imgelemini ele geçirdi. Çok geçmeden de

Avrupa'nın tamamını etkisi altına alan bir fenomen oldu ve "Fütürist" sıfatı da tüm mecralarda –hatta yeni asrın ruhunu yakalamasıyla sosyal yaşamın her alanında– şoke edici sanatla eşanlamlı bir hale geldi. Fütürizm, 1914'ten önce, her yerdeliğine belki de yalnızca postmodernizmin rakip olduğu, moda haline gelmiş bir sözcüktü: Tıpkı diğeri gibi onun da kesin bir anlamı yoktu, fakat farklı alanlarda bir dizi kültürel atılıma ve bunların ürünlerine tam da bu sayede uygulanabiliyordu. Fütürizmin durumunda tüm bunları bir arada tutan, kentsel modernitenin ortak deneyimlerinin kucaklanmasıydı (böylelikle, "primitivizm"iyle dönemin modernist madalyonunun diğer yüzünü oluşturan putperestliğe karşılık "modernperestlik" terimi ortaya çıktı). Ve tıpkı modernizm gibi, ancak Kübizmin aksine, Fütürizmin şöhreti kısa sürdü; Marinetti'nin 1915'te kaleme aldığı bir manifestoda "dünyanın tek mikrop kırıcısı"* sözleriyle hoşnutluk duyarak karşılamış olduğu (şoke ederek) savaşın yıkıcı sonuçlarıyla sonlandı.

Eğer Kübizmin bir üslup, daha geniş anlamıyla bir dil geliştirdiği düşünülürse, Fütürizmin de yeni asırda sanatın her alanında maceraperestliği teşvik ettiğini ve bu yönde bir ivme ve strateji sağladığını söyleyebiliriz. İşte, tam da bu nedenle birbirlerini tamamlıyor, avangard oluşumun yayılmasını ve çeşitlenmesini sağlayan bir vasıta olarak birarada hareket ediyorlardı. Birden gelen şöhret, onlara, sanatçılardan meydana gelen bir taraftar grubu ve yazar-

* *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş* içinde, yay. haz.: Ali Artun, "Fütürizm Manifestosu", Filippo Tommaso Marinetti, çev.: Kaya Özsezgin, s. 103, İletişim Yayınları (İstanbul: 2013).

eleştirmenlerden oluşan sempatizanlar kazandırdı; her iki grup da yeni oluşan yapılarını sağlama alacak işler yaptı: I. Dünya Savaşı'ndan önce Avrupa'nın her yerinde düzenlenen sergiler, çıkarılan dergiler, sanatçı buluşmaları. Ne var ki, bu vasıtanın motoru sayılan avangard ideoloji esas olarak o zamanın ürettiği "avangard sanatçı" figürü tarafından 20. yüzyıla göre şekillendirilmişti. Bu, en önemli parçasını Pablo Picasso'nun oluşturduğu karma bir figürdü. Zamanının ötesindeki çizimsel virtüözlüğü, zoru sevmesi, sıfırdan resimsel bir dil icat ederek ulaşabileceği anlatımsal mükâfatları tercih etmesini kolaylaştırdı; karizması ve cinsel hayatı, yaratıcı ve muzır zekâsı ile avangardist hırsı da etkiliydi – bu özelliklerin bileşimi onu yeni asrın dâhi sanatçı tipinin ilk örneği yapmıştı ve asrın kalanında da bu rol hep ona ait kaldı sayılır. Ne var ki, aynı asırda, çok geçmeden, Picasso'yu yerinden etmek üzere bir başka dâhi çıkagelecekti. Marcel Duchamp, avangardizm hadisesine Picasso'nun oluşturduğu kalıp üzerinden ve fakat belirli bir kopuş da barındıran bir şekilde eğiliyordu. Farklılığıyla birlikte yine zamanının ötesinde, büyükbabalarının ve ağabeylerinin açtığı yolda, Duchamp'ın sanatçı kimliğinin sağlam bir temeli vardı. Bununla birlikte, sanatsal bir eğitimden geçmesi, bu kimliği ve ona eşlik eden avangard duruşuyla tam bir uyum içinde olmayan bir perspektif de getirmişti ona: 1904-5 tarihlerinde, Académie Julian'da amaçsız bir şekilde oyalandığı beş ayın ardından, sonraki beş yılını gravür çırağı olarak geçirip mesleki bir sınav vermiş ve en nihayetinde bir beş yıl boyunca da mizah dergilerine karikatürler çizmişti. Orta sınıfa özgü güvenceli yaşam tarzı, zanaat eğitimi ve popüler sanat işlerinin bileşimi

–daha önce de belirttiğim gibi, sanatın zanaattan gelen temeliyle hem mekanik imge üretim teknikleri, hem de güzel ile dekoratif sanatlar arasındaki ayrımın muğlaklaştığı bir dönemdi bu– sanat üretimine dair farklı bir entelektüel düşünce biçimi, teknik bir merak ve atölye kültürüne dönük mesafeli bir yaklaşım içeren bir tutum geliştirmesine el vermişti.Daha sonra göreceğimiz gibi, bu tutum kültürel avangardın ileriki dönemlerinin akıbeti açısından son derece belirleyici olacaktı.

II. Bölüm

İKİ SAVAŞ ARASINDA UZMANLIKLAR VE SİYASETLER

Bir kuşaktan diğerine

1914'te *lingua franca* haline gelen üslubuyla Avrupa'daki avangard ağın tümünü çevreleyen ve bir dizi farklı diyalekt ortaya çıkaran Kübizmin pek çok olası geleceği vardı. Ne var ki, bu olasılıklar bir paradoksa dayanmaktaydı. Zira Kübizm esas olarak temsil meselesiyle uğraşıyordu: Picasso ve Braque'ın Kübizminden tutun Léger, Metzinger ve diğerlerinin Salon resimlerine dek gördüğümüz o klasisizm ile resim sanatının daha önce de değindiğim "ikiz mirası"nın ürünüydü aslolan. Ve Kübizm de o dönemin açık ara en etkili modernist sanat üslubuydu. Bununla birlikte, modernizme bıraktığı miras, 1913'ten itibaren Paris hariç hemen her yerde kendini 20. yüzyıl sanatının yeni dili olarak dayatan *soyutlama* oldu. Bu doğrultuda, pek az istisna dışında –Fernand Léger, Robert ve Sonia Delaunay, Francis Picabia– Paris'te hiçbir Kübist soyutla

ilgilenmezken, Paris'teyken veya başka bir yerde Kübizmle yoğrulmuş bir sürü yabancı sanatçı 1914 veya o civarlardan itibaren soyutu araştırmaya girişmişlerdi: Rusya'da Kazimir Maleviç, Vladimir Tatlin, Liubov Popova ve Olga Rozanova; Hollanda'da Piet Mondrian ve Theo van Doesburg; Londra'da Wyndham Lewis ve Vortisistler; İtalyan Fütüristler Giacomo Balla ve Gino Severini; Amerikalı Stanton Macdonald-Wright ve Morgan Russell bunlardan yalnızca bir kısmı. Bu paradoks ise şuydu: 1914'e gelindiğinde Kübist "imparatorluk"un etkisi ve onunla birlikte Paris'in avangard ağ üzerindeki egemenliği artık tepe noktasına ulaşmış ve sorgulanmaya da başlamıştı. Ayrıca, bu ağ artık rüştünü ispat etmiş ve bütünü oluşturan öğeler, kentler ve gruplar aralarında farklı ilişkiler kurma çabasına girerek bağımsızlaşmaya başlamışlardı. Aslında, avangard oluşumun yayılma sürecinde bir kuşaktan diğerine geçişe damga vuran (ve büyük ölçüde buna sebep olan) I. Dünya Savaşı oldu. Bu bölümde, bu geçişin iki savaş arasında izlediği yolu takip edeceğiz ve yalnızca yirmi yıl gibi bir sürede modernist kültür tarihine damga vurmakla kalmayıp aynı zamanda ona dair bugünkü bakışımızı da şekillendirmeye devam eden mitik çözümlemeler getirdiğini göreceğiz.

Belki de biraz garip ve fakat bizim için daha önemli ikinci bir paradoks daha var: Ağustos 1914'ten önce gelen, formel ve anlatımsal yeniliklerin, çarpıcı deneylerin, "avangard" etiketinin her yere ulaşıp çağdaş sanatlarda abartılı bir yükselişe geçtiği beş yıllık dönemin ardından, terim bu yirmi yıl boyunca neredeyse artık kullanılmaz oldu – ne sanatçı manifestolarında ne de destekleyenlerin veya karşı duranların eleştirel denemelerinde. Pek az

istisna dışında, o güne dek (ve o günden sonra da) aynı ağın simgesi olmuşken artık sözdağarcığından bile çıkmıştı; ve bu da, ki gücünün doruklarında olduğu bir dönemdi diyebiliriz, artık tarihteki yerini fazlasıyla doldurduğu anın geldiğine işaret ediyordu.

İşte, bu paradoks da yine avangardist bir kuşaktan bir diğerine geçişi imler. Bir önceki bölümde değindiğim gibi, Paris merkezli "alternatif uzmanlık" alanında söz sahibi olmaya başlayan, kendine özgü üslup sahibi avangardların her mecrada sayısının artması ile bu sanatçıların eserlerini ve fikirlerini tartışan ve yayan simsar, küratör, yayıncı, eleştirmen ve koleksiyonerlerin gayretleri de birleşince, avangard ağ 1914'e gelindiğinde tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştı. Pek bir rağbet görmeye başlayan "avangard" etiketi, kimileri için bir bağlılık ve kimlik göstergesi yerine geçen bir nişanken, kimileri için de, sanatsal uzmanlıklardan ziyade, yeni gelişen reklamcılık sektörüyle daha çok ortak noktası olan, kendi tanıtımlarını yapan piyasa stratejilerine karşı gelişen bir antipatiyi yansıtan küçültücü bir sözdü. Öte yandan, plansız, sistemsiz ve görece eşgüdümsüz olan bu kolektif çaba, ona rehberlik edecek bir hedeften ya da neyin inşa edilmekte olduğu fikrinden de yoksundu çoğu zaman. Bireyler kendi estetik buluşlarını ifade etmek ve tanıtmak; "alternatif bir uzmanlık" üzerine konuşlanan bu yeni çevrede piyasa profillerini yükseltmek ya da saygınlık kazanmak; ileriye dönük maddi kazanımlar elde etmek amacıyla bu yeni sanatı satmak ya da ona yatırım yapmak suretiyle kendi çıkarları neyse ona göre hareket ediyorlardı. İşte, avangard ağ da bu şekilde örülmüş oluyordu.

Bu doğrultuda iki örnek verelim: Sanat simsarı Daniel-Henry Kahnweiler, 20. yüzyılın ilk yıllarında, Paris'teki kadrosunda yükselişe geçip yıldızlaşan Picasso ve Braque'ın yaptığı, anlaması zor Kübist resimleri satmak için büyük bir çaba sarfediyordu. Çoğunlukla Fransa'nın dışından gelenlerden oluşmuş küçük bir koleksiyoner grubu oluşturan Kahnweiler, galerisine ikilinin elinden çıkan yeni eserler geldiğinde bu gruba haber gönderiyor, kimin resminin satılacağına dair ikili arasında bir rekabet ortamı yaratıyordu. Bu koleksiyonerlerden bazılarını kendi ülkelerinde de simsarlık yapmaları, aldıklarını yerel sanatçılara göstermeleri ve yerel sanat yazılarında bunlardan bahsetmeleri için teşvik ediyordu. Eserlerin göz alıcı fotoğraflarını herkese ulaştıran ve Paris dışındaki sergilere memnuniyetle ödünç veren Kahnweiler, bu sırada kendi sanatçılarının Paris'teki diğer sanatçılarla mesafeli olmalarını istiyor, bu Kübist "galeri"nin seçkin bir saygınlık kazanması ve Picasso'nun da Avrupa'nın en önde gelen sanatçısı olması için elinden geleni yapıyordu. Tüm bu çabaların sonucunda, özgün bir üslup sahibi avangard sanatçılar ve destekçilerinden oluşan piyasa temelli bir ağ daha da gelişti ve yayıldı. Kısacası, bu ağ, Avrupa'nın diğer kentlerindeki sanatçı, simsar, koleksiyoner ve eleştirmenlerin benzer, eşzamanlı ve bağımsız gelişen eylemlerinin birikimiyle ortaya çıktı.

Aynı dönemde fakat daha gürültülü bir şekilde, ülkesinin hâlâ ihtişamlı geçmişinin itibarı üzerinden geçinmeye devam etmesinden ve kuzeyindeki büyük kentlerde yaşanan hızlı şehirleşmenin körüklediği kültürel geri kalmışlıktan usanan genç bir İtalyan şair olan Filippo Tommaso Marinetti bu avangardist ivmeyi yakalamış ve, tek başına,

sanatın çoğu alanını ve avangard ağın tümünü müthiş bir etki altına alacak yeni bir akımın temelinde kullanmıştı. Marinetti'nin yazılar yazdığı ve üstelik Paris'in en önemli günlük gazetesi olan *Le Figaro*'nun 20 Şubat 1909 tarihli nüshasının baş sayfasında yayımlanan bir manifestoyla başlayan Fütürizm, o güne dek avangarddan çıkan en radikal ifade biçimi olup, sanatın ve toplumun her noktasında topyekûn bir yenilenmeyi tetikleme amacı taşıyan, kültür tarihçisi Günter Berghaus'un deyişiyle, kültürel düzene karşı bir savaş ilanıydı. Fütürizm fırtınası Avrupa'nın kültür sahnesini yeni tekniklerin ve reklam mecralarının (afişler, gazeteler, dergiler ve sinema) serpilip geliştiği, yeni kent sakinlerinin ticari ve popüler yeni eğlence mekânlarına (özellikle de müzikhol ve kabarelere eklenen sinemalar) akın ettiği bir dönemde kasıp kavurmaya başladı. Kozmopolit (İskenderiye'de doğmuş, Paris'te eğitim almıştı) ve havalı, enerjik ve hırslı biri olan Marinetti, gelişmekte olan avangard deneyselliği ile ticari eğlence anlayışının ikonoklazmını bir araya getirmede bir potansiyel görmüştü. Marinetti kendini hem kitle kültürü girişimciliğinde uzmanlaşmış yeni bir "lezzet ustası" (bir diğer tarihçi Walter Adamson'un tabiriyle) hem de burjuva ve onun mutaassıp kültürüne karşı direnenlerin lideri olarak görüyordu. Savaştan önceki beş yılda tüm sanat alanlarına yayılan kültürel bir "-izm"i yönetmeyi ve bir dizi ateşli manifesto (resim, şiir, tiyatro, dans, müzik gibi pek çok konuda), sergi ve modernitenin çılgın şölenlerini yansıtan bir estetiğe sahip, provokasyonu en büyük silah olarak kullanan müzikhol tarzı performanslar aracılığıyla yaymayı başarmıştı.

Hem Kahnweiler hem de Marinetti kendi kişisel çıkarlarına göre davranıyor, bu çıkarlarını destekleyecek girişimlerine uygun, yaşadıkları dönemin karmaşıklığı içinde gelişen fırsatları kolluyor ve her ikisi de kendi alanlarında birtakım yenilikler ortaya koyarak bu fırsatları bağımsız ve programsız bir biçimde değerlendiriyorlardı. Ne var ki, tüm bunlar kültürel deneyciliği uluslararası kılan vasıtayı daha da sağlamlaştıran ve geliştiren bir etki yarattı, ki bu vasıtanın benzini avangarda verilen yoğun destek, yağı da dikbaşlı bir iyimserlik etkisindeki bu yıllara özgü o "yenilik coşkusu"nun bir diğer boyutu diyebileceğimiz sanatsal yenilikti.

Savaşın patlak vermesiyle bu hareketlilik büyük ölçüde yavaşladı. Hareketin içinde olup savaşa gidenlerin bir kısmı ölürken bir kısmı da sanat üretmeye, satmaya ya da toplamaya devam ettiler. Eleştirel yazıları bir kenarda kaldı, seyahat imkânları ve hatta iletişim araçları ortadan kalktı veya büyük ölçüde kısıtlandı; herhangi yeni bir sanat eseri gösterme ya da görme şansı muharebe alanlarından uzak kentlerde bile epey azaldı. Fakat, tüm bunlara rağmen bu oluşumun formülü ayakta kalmayı başardı ve iyi kötü bir ağın varlığını devam ettirmeye yetecek kadar faaliyette bulunuldu: Başta Paris'in "sivil cephesi"nde olmak üzere askere alınmayanlardan ya da savaşa katılmayan ülkelerin yurttaşlarından (örneğin, Picasso ve Gris gibi İspanyollar) oluşan sanatçılar sanat üretmeye, simsarlar da sergilemeye devam ettiler. En nihayetinde savaşın gidişatı yönünü değiştirdi; ABD'nin savaşa katılmasıyla sonu artık yakındı ve oluşumun hem savaş öncesi üyeleri hem de yeni kuşak genç sanatçılar ve onları destekleyen eleştirmenler dağılan

ağın parçalarını yeniden birleştirmeye girişti. Ne var ki, bu anın savaş öncesindekinden bir farkı vardı: Bu ağ (ya da ondan geriye kalan) ve ağı yönlendiren avangardizm artık *belirlenmişti* – yani, ağ profesyonel bir referans iskeletiyken, avangardizm ise bir eğilim veya tavırdı ve her ikisi de aralarında inisiyatif ve pozisyon alınabilen bir faaliyet ortamı sağlayacak kadar normalleşmişti. "Alternatif" bir uzmanlık olarak kolektif kimlik genç kuşaklar için –savaş bittikten sonraki yıllarda yetişkinliğe adım atan sanatçılar (kelimenin en genel anlamıyla)– artık savunulması gereken bir şeyden ziyade varsayılan bir şey haline gelmişti ve avangard konumu yaratan kısmen abartılı retoriğe artık ihtiyaç kalmadığı için terimin kullanımı da giderek azalmıştı. Avangardın bu noktadan itibaren bir kurum olma yolunda ilerlediğini söyleyebiliriz, ki buna daha sonra döneceğim.

İki savaş arasında avangardın şekillenmesi

Oluşumun ve ağın *varlığı* bu alternatif uzmanlığa aday olanlar için artık belirlenmiş ve normalleşmiş bir ortam olsa da, aynı şeyi *karakteri* için söyleyemeyiz; kaldı ki, 1914'ten önce de bu kadar homojen değildi. Daha önce de belirttiğim gibi, savaş öncesi avangard, estetik konumlar üzerine ve –rakip bile olsalar– üç şeyi şart sayan teknik ve formel deneycilikle paylaştığı miraslar üzerine inşa edilmişti. Bu şartların ilki, kültürel pratiklerin değeri ve kendi içlerinde yenilik getirmekti; ikincisi, yaratıcılıkta

bireyselliğe verilen merkezi önemdi ve üçüncüsü de, bunlara bağlı olarak, hem pratiklerin hem de yeniliklerin daha büyük toplumsal güçlerden özerk veya bağımsız olmasıydı. Onların uzmanlığını teamüllere uygun, liberal burjuva muadilinden ayıran, sanatlarının (resim, heykel, yazı, müzik, tiyatro, fotoğraf, sinema fark etmeksizin) alternatif ve muhalif karakteriydi. Gelgelelim, savaştan sonra yeniden ortaya çıkan avangardı şekillendiren, bu felaketin sonucunda gelişen şiddetli siyasal, toplumsal ve ekonomik değişimler oldu. Bunun sonucunda, bir anda kendi içindeki bölünme daha da derinleşmişti: Bir tarafta alternatif ve elbette muhalif kanat, diğer tarafta siyaset ve uzmanlık anlamında radikalleşen kanat.

Bu değişimleri üç etkenden yola çıkarak biraz daha şematik bir biçimde ifade edebiliriz: Bu avangardı şekillendiren toplumsal ve kültürel baskı ve gerilimleri yaratan toplumsal dinamikler arasında meydana gelenler: İlki, savaşa yol açan değer ve politikaların külliyen reddedilmesi ve yerlerine daha iyilerinin getirilmesiydi. Tabii, bunlar kişinin nerede durduğuna göre değişiyordu. Kimileri için çözüm toplumsal, siyasal ve kültürel anlamda eski geleneklere ve düzene dönüştü [Fransa'da "düzene çağrı" ifadesi, aralarında avangardların da bulunduğu daha muhafazakârların dilinden düşmeyen bir haykırışa dönüştü; diğerleri için ise yapılması gereken kapitalizmin kâr odaklı sığ değerlerinin ve burjuva materyalizminin reddedilmesiydi (bu konumunu en yüksek sesle ilan eden de Dada hareketiydi)].

İkinci etken ise ulusal, uluslararası ve tekelci sermayenin yarattığı dinamik güçtü. Bunun da dahili ve harici

olarak özetleyebileceğimiz birden fazla yönü vardı. Daha önce de belirttiğim gibi, muzaffer ulusların önde gelen şirketleri hükümet içindeki savaş ekonomisi denetim sistemini ve Almanya'nın savaş öncesi ekonomik imparatorluğunun parçalanıp dağılmasını, kendi harici profillerini oluşturmak ve uluslararası etki ve ilişkilerini sağlamlaştırmak adına fırsata çevirmişlerdi. Dahili olarak ise, Frederick Taylor'un 1911 tarihli incelemesi *The Principles of Scientific Management* (*Bilimsel Yönetimin İlkeleri*) rehber alınarak, makine üretimine geçildi, seri üretim hatları kuruldu ve işçilerin hareketlerini gözlem altında tutan sıkı kurallar getirildi. Benzer biçimde, kültürel avangardistler de harici model üzerinden 1914 öncesi ağın gayrı resmi ve iptidai yöntemlerini daha resmi protokollere bağlayıp kültürel alışverişte kullanmak üzere bunlara denk (şirketlere kıyasla çok daha küçük ölçekte) birtakım teçhizatlar geliştirdiler: Uluslararası konferans ve kongreler, uluslararası bir okuyucu kitlesi hedefleyen dergiler, sanat, tasarım, mimari ve giderek yaygınlaşan fotoğraf ve film alanlarının her yönüyle ilgili ateşli manifestolar ve keşif sergileri. Dahili model de en az harici olan kadar önemliydi: Tüketim mallarının üretim koşullarına sanatsal avangardın yeniliklerinin adapte edilmesi ve rehber bir estetik ilke olarak makine üretiminin verimliliği ve rasyonelliğinin kabulü bağlamında savaş öncesinde öncülük yapmış Deutcher Werkbund'u (Alman Zanaatkârlar Birliği) örnek alan, birçok farklı ülkeden hükümet destekli sanatçı ve girişimci, endüstriyel üretimde tasarımın rolünün gelişmesini sağladı. Böylelikle, toplumsal rollerin etkili veya verimli şekilde icra edilmesinin sağlanması amacıyla iş ortamındaki etkin-

liklere getirilen düzenleme, sanatta "kullanım"a değinen kültürel bir ifade buldu. Pek çok kişi, işe yaramayan kültür anlatımlarına karşılık olarak, bu endüstriyel mantığı makine metaforlarıyla açıklamaya başladı. Ev mimarisini yeniden düşünen mimar Le Corbusier evi"yaşam makinesi" olarak tanımladı.

Üçüncü etken ise ikincinin tam tersiydi: 1917'nin sonlarında patlak veren Rus Devrimi, komşu ülkelere olan etkisi ve bu ülkelerdeki hoşnutsuzluklar için oluşturduğu örnek. Marjinal ve muhalif birer kültür işçisi olan ve yaratıcılıklarını kamçılayacağına inandıkları devrimci değişime dünden hazır avangard sanatçılar, Bolşevikleri büyük ölçüde desteklediler ve salt Rusya'nın kentlerinden değil, devrimci güçlerin kısa bir süre egemen olduğu mağlup ülkelerden de pek çok sanatçı uzmanlık becerilerini bu davanın hizmetine sunmaya koştular.

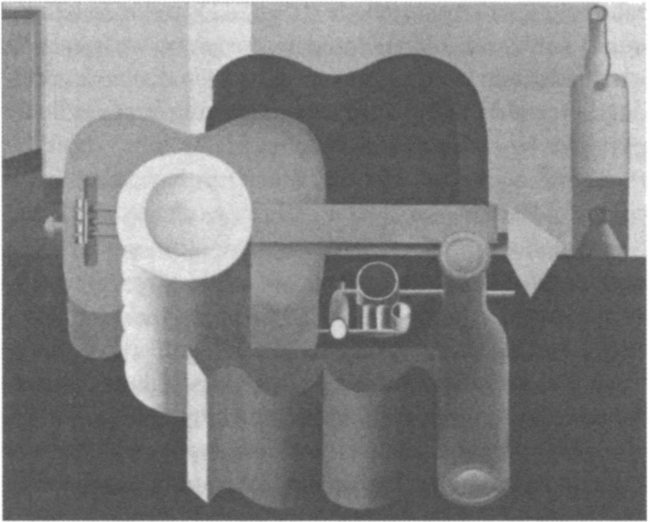
Bu üç etkenin ortak noktası ise, estetik deneyciliğin konumuna ve değerine karşı bir saldırı niteliği taşımasına bakılmaksızın, onu toplumsal ve ekonomik yararın hizmetine sunmayı ödev bilmek ya da örgütlü işçi sınıfının kolektif siyasal gücünü bu yolla önüne katmak ve kolektivizm uğruna bireyciliği reddetmekti, ki pek çok durumda bu değerlerin de itici gücü bir tür uzmanlık anlayışı oldu. Fakat, bu değerler aynı zamanda siyasal, kültürel ve toplumsal açılardan sert bir karşıtlık içindeydiler: Kapitalizme karşı komünizm, romantik olana karşı klasik, demokrasiye karşı seçkincilik. Bu ortaklıkların ve farklılıkların karakterlerini ve avangardın "alternatif uzmanlık"ı bakımından yarattığı sonuçları incelememiz gerekiyor.

Savaşa yol açan değerler değişik biçimlerde reddedildi ve pek çok kişinin bağlı durduğu uzmanlık da farklı şekillerde tanımlandı. Bunlardan biri de "verimlilik"ti. Savaşın ortalarından itibaren Fransa'da, askeri zafer ve savaş sonrası yeniden inşa için şart görülen kolektivizm duygusu gelişmeye, bireycilik ise reddedilmeye başladı. Sanat tarihçisi Kenneth Silver'ın işaret ettiği gibi, bu kolektivizm coşkusu yemekten mimariye dek uzanan tüm kültürel pratikleri etkisi altına aldı. Örneğin, Fransız mutfağının alamet-i farikası olagelmiş bireysel yetenek ve yaratıcılık, gazeteleri dolduran kültür yorumcularının beyhude tartışmaları arasında verimlilik uğruna feda edilmiş ve yerine bilimsel kalori hesabına dayalı ölçüleri baz alan değerler gelmişti; 1916'da da bu yeni değerleri tanıtmak amacıyla "Gıda Bilimi ve Rasyonel Beslenme Birliği" kuruldu. Bir yıl sonra da, yine buna benzer şekilde, ulusal bir Fransız modası oluşturma girişiminde bulunuldu ve savaş ekonomisine katkı amacıyla herkesin giyebileceği türde bir "Ulusal Ayakkabı" çıkarıldı!

Bundan daha ciddi diyebileceğimiz ve aynı döneme denk gelen bir başka eleştiri ise avangard içinde gelişen Kübizme yöneltildi. Sivil cephede eski Kübistler ve ilişkili eleştirmenler savaş öncesi bu akımı kişiliğe ve bireyselliğe olan takıntısı ve, üyelerinden biri olan ressam André Lhote'un deyişiyle, "üstünlük kurma hastalığı" nedeniyle kınamaya başladı. Lhoté'un avangardlar arasında bir ağırlığı da olan diğer bir ressam dostu Maurice Denis, "bireyselciliğin aşırılıkları (...) beklenmedik ve orijinal fetişiz-

mi – sanatımıza düşen her leke Fransız toplumunun da bir lekesidir" diye bir açıklamada bulundu. Gerçek savaş cephesinde de Fernand Léger soyut deneyciliğe olan eski ilgisini bir kenara bıraktı ve kendini büyük bir coşkuyla asker arkadaşlarıyla kurduğu yoldaşlık bağına –daha sonra "Fransız ulusunu işte orada keşfettim" diye yazacaktı– ve askeri mekanizmanın güzelliğine verdi.

Savaşın sona ermesinin üzerinden daha bir hafta geçmeden, 1918 Kasım'ının ortalarında, teknisyen, biliminsanı ve mühendisin uzmanlığıyla ilişkili bu kolektivist makine estetiğini kuramlaştıran *Aprés le cubisme* (*Kübizmden Sonra*) başlıklı bir manifesto yayımlandı. Manifestoyu yazan ressam Amédée Ozenfant ve mimar/ressam Charles-Édouard Jeanneret (kısa bir zaman sonra kendini avangardist bir özgüvenle "Le Corbusier" adıyla tanıtmaya başlayacaktı) köprü ve baraj gibi mühendislik projelerindeki, tahıl ambarları gibi işlevsel yapılardaki, endüstriyel makinenin o üslup yoksunluğundan gelen "modern ruhu" yücelttiler – Roma'ya özgü bir ihtişam ve klasik bir düzen yansıtan anıtsallığa ve kesinliğe verdikleri değer üzerinden klasik geçmişle de bir bağ kuruyorlardı. Paris'teki bir galeride (Resim 2) "Pürist" olarak adlandırdıkları resimlerinden oluşan sergilerini tanıtmak amacıyla yayımladıkları bu manifesto, hayal gücü ya da orijinallik (Shelley'nin "Şiirin Savunusu"nda tam bir asır önce yücelttiği değerler olduğu hatırlanacaktı) sancakları altında çığrından çıkan bir sanatı şiddetle kınıyor ve onun karşısına teknik ustalığın, bilime ve matematiğe dayalı kurallara uygun kompozisyonların titizlikle uygulanmasının önemini vurguluyordu; aynı zamanda, sanatçıların, kendilerini reklamcılık



Resim 2. Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Natürmort*, 1920.

endüstrisinde çalışan grafik tasarımcılarla birlikte, birer görsel iletişim teknisyeni olarak görmeleri gerektiğini savunuyordu. Le Corbusier, 1920'den 1925'e dek yardımcı editörlerinden olduğu *L'Esprit nouveau*'da (*Yeni Ruh*) daha sonra bu savunusunu geliştirerek, bilim, sanat ve endüstri alanlarının seçkinleriyle profesyonel bir işbirliği çağrısına dönüştürdü – daha önce gördüğümüz Saint-Simoncu bir avangardizmi yankılarcasına.

Aynı anda hem modern hem de klasik bir estetik düzen savunusunu ve savaştan önce gelen (kimilerine göre savaşa neden olan) deneyselliğin yarattığı kaosun da pan-

zehiri olduğu fikrini, özellikle toplumsal kriz dönemlerinde ulusal kimliğin ağırlığını yeniden öne çıkarmak isteyenler için klasisizmin her daim güvenilir bir sığınak olarak görüldüğü Fransa'da sanatın her alanından tüm avangardistler paylaşıyorlardı. Eleştirmen Jacques Rivière'nin "klasik bir rönesans" olarak adlandırdığı hareketin bayrağını edebiyatta André Gide ve Paul Valéry taşıyorlardı; müzikteki temsilcileri ise "antik olan gibi beyaz ve saf" saydığı *Socrate* başlıklı kantatı ile Erik Satie ve *commedia dell'arte* temaları ve neo-klasik armonileri birleştiren, Stravinski'nin 1920 tarihli *Pulcinella* adlı balesiydi. Bu balenin ortaya çıkışının baş aktörü, dans tarihçisi Lynn Garafola'nın deyişiyle "dönem modernizmi"nin tanıtımında önemli bir rol sahibi olmakla birlikte bu geleneklere dönüş hareketini etkin bir biçimde destekleyen, Paris yüksek sosyetesinin en önemli üyelerinden ve dikiş makinesi mirasçısı Polignac Prensesi Winaretta Singer idi.

Dolayısıyla, başta Paris olmak üzere, avangard içinden veya dışından pek çok kişi, özellikle de toplumsal statükoda payı olanlar, modern teknolojiye ait değerler ile klasik geçmişinkiler arasında bir bağlantı kuran bir düzen anlayışına öncülük ettiler. Bu, aynı zamanda, 1920'lerin başlarından itibaren İtalyan siyasetini ele geçirmeye başlayan Faşizmi de destekleyen bir bağlantıydı, ki Faşizmin adı Roma Cumhuriyeti'nin kolektivizmini simgeleyen ve tahta sırıklardan oluşan bir demete Antik Roma'da verilen *fasces* kelimesinden geliyordu ve faşizmin endüstriyel modernizasyona dönük takıntısının da muhtemelen en iyi simgesi İtalyan trenlerini tam saatinde hareket ettirebilmesiydi. Gerçekten de, kimi durumlarda aradaki bağlantı-

lar kesinlikle rastlantı değildi, zira o yıllarda birçok kültürel avangard Faşizmle dava arkadaşı olmuşlardı.

Burjuvaya karşı Dada

Gelgelelim, bu aynı anda estetik, toplumsal ve siyasi nitelikli "düzene çağrı", savaşı ve savaşı tetikleyen unsurları reddeden bir başka itirazla sorgulanmaya başladı: Savaş başladıktan kısa bir süre sonra ortaya çıkıp 1920'lerin başlarına dek Romanya'dan New York'a tüm Batı dünyasına yayılan Dada "hareketi"ydi bu. Öte yandan, Dada gruplarının –Bükreş, Zürih, Berlin, New York, Hanover, Köln, Paris– vurguları o kadar farklılık gösteriyordu ki, tam bir hareket de sayılmazdı; ancak hepsi de sığ, hesapçı, kâr odaklı ve "araçsal akıl" olarak gördükleri "burjuva aklı"na ortak bir şekilde karşı duruyordu. Onlara göre, bu akıl, savaş sonrası ekonomik başarının anahtarı değil, uçuruma doğru koşarak dünyayı savaşa sürükleyen bir koyun sürüsünü temsil ediyordu. Ve mizahtan provokasyona, rastlantının gücünden siyasal eylemcilik ve devrimciliğe dek uzanan bir dizi strateji kullanarak, bu akıl rejiminin temellerini sarsmaya, onunla dalga geçmeye ya da onu yok etmeye çalışıyorlardı. Bu doğrultuda, Zürih'te (her ikisi de sürgün oldukları bir dönemde James Joyce *Ulysses*'i bu şehirde yazarken, Lenin de Bolşevik devrimini yine bu şehirde planlamıştı), Cabaret Voltaire'de Hugo Ball, Emmy Hennings ve Tristan Tzara 1916 yılı boyunca saçma oyunlar sahnelerken, absürd, belden aşağı şiirleriyle de izleyicileri aşağılıyorlardı; 1917 boyunca da, Galerie Dada'da Jean

Arp ve Sophie Taeuber "rastlantısallık kurallarına uygun" olarak üretilen sanat eserlerini sergilediler. Bu etkinlikler ise salt provokasyondan ibaret olmayıp aynı zamanda son derece ciddi bir estetik amaç da barındırıyordu: Sanatsal anlam (en geniş ifadesiyle) araçlarını sökmek ve onu oluşturan parçaları –sözcükler, jestler, imgeler, sesler– tek tek inceledikten sonra kültürel "burjuva" formlarının tuzaklarından uzak, taze bir başlangıç oluşturmak için bu yapı taşlarından yeni anlamlar çıkarmak. Bu hedef doğrultusunda onları bir araya getiren ise savaş öncesi kuşağın avangardizminden miras kalan ve bu tür bir iş için gereken kendi profesyonel uzmanlık rollerine duydukları bir inanç olmuştu – elbette, bu alternatif bir uzmanlıktı fakat gene de liberal burjuva karşılığına dönük muhalefetleri ve düşmanlıkları hesaba katıldığında Le Corbusier'nin sanatsal uzmanlık anlayışından çok da uzak değildi.

Başka yerlerde de, geçmişin izlerini hızla birbirine bağlayan altkültürel ve uzman bir avangard ağı üzerinde, farklı duygusal ifadelerle benzer faaliyetlere girildiği görülüyordu. Savaşın sonuçlarını kaçınılmaz olarak doğrudan ve çok yoğun bir biçimde yaşayan Berlin'de 1918'in sonlarına doğru ortaya çıkan Dada hareketi (o dönemde Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck ve Johannes Baader bir Dada Kulübü kurmuşlardı) hem siyasal hem de toplumsal bir yön barındırıyordu ve aynı dönemde yayımladıkları "İlk Alman Dada Manifestosu"nda şu açıklamalarda bulunmuşlardı: "En yüksek sanat, bilincinde binlerce güncel meselenin gözler önüne serildiği sanat olacaktır, geçen haftanın patlamalarıyla hissedilir biçimde paramparça olmaya hazır bir sanat, son günlerin şokunun ardından

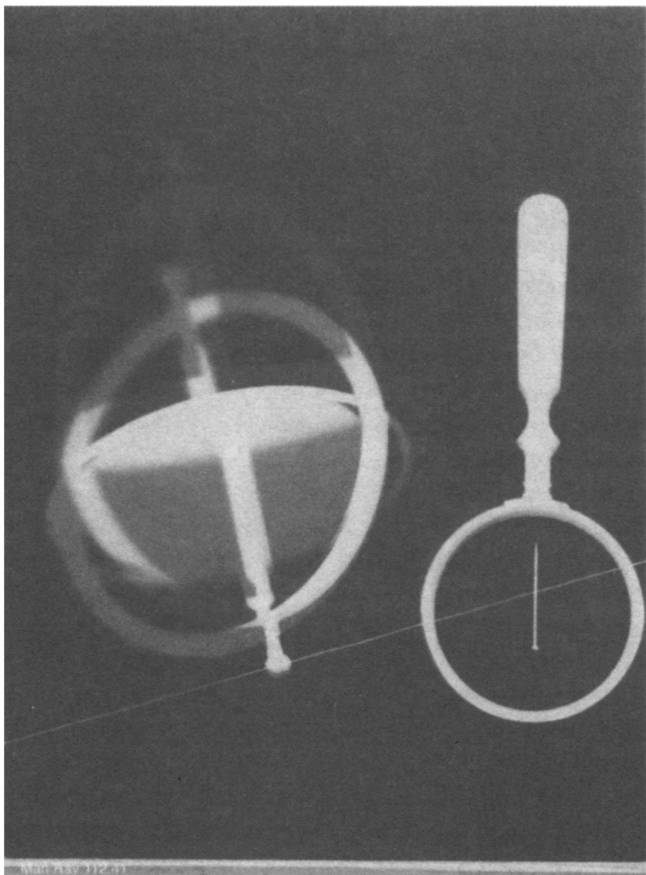


Resim 3. Hannah Höch, *Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi*, 1919.

durmadan kendini toplamaya çalışan bir sanat. En iyi ve en zorlu sanatçılar, her saat, hayatın azgın girdabından kendi bedenlerinin parçalarını kapanlar olacaktır; elleri ve yürekleri kanayarak, zamanın zekâsına sımsıkı tutunanlar olacaktır."* George Grosz ve Hannah Höch'ü de içeren Berlin hareketi toplumsal ayaklanmalar ile savaşın sonunda Almanya'nın başkentinde fitili ateşlenen Spartakist devrimin de içindeydiler. Kullandıkları sanatsal imge ve nesnelerin yırtıcılığı ve yıkıcılığı sayesinde fotomontaj son derece çarpıcı ve etkileyici bir mecraya dönüşmüştü (Resim 3).

Öte yandan, savaş meydanlarına en uzak katılımcılardan biri olup yıkımdan etkilenmeyen, Paris kökenli Duchamp ve Picabia'nın da çatışmalardan kaçıp sığındığı New York kentindeki Dadaistler de sanat ve sanatçının burjuva toplumundaki konumunu yok etme çalışmalarına giriştiler. Duchamp'ın New York'taki bir sergiye, kendi tabiriyle bir dizi "*ready-made*"in de (hazır-nesne) ilki olarak ve heykel olduğu iddiasıyla sunduğu bir pisuarla katılmaya kalkıştığını bilmeyen yoktur (ki reddedilmişti): Sıradan nesnelerin, sırf o, yani bir sanatçı öyle olduklarına karar verdiği için sanat eseri olarak sunulmaları [Duchamp bunu yaparken sıklıkla bu nesnelerin esas kullanım biçimlerini bozardı; örneğin, *Trap* (*Tuzak*) adını verdiği zemine çivilenmiş bir elbise askısı dikkatsiz bir sergi ziyaretçisi için tehlikeli bir engeldi]. Picabia, cinsel bir yananlam barındıran, tasarım

* *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş* içinde, yay. haz.: Ali Artun "Dadaist Manifesto", Richard Huelsenbeck, çev.: Elçin Gen, s. 112-113, İletişim Yayınları (İstanbul: 2013).

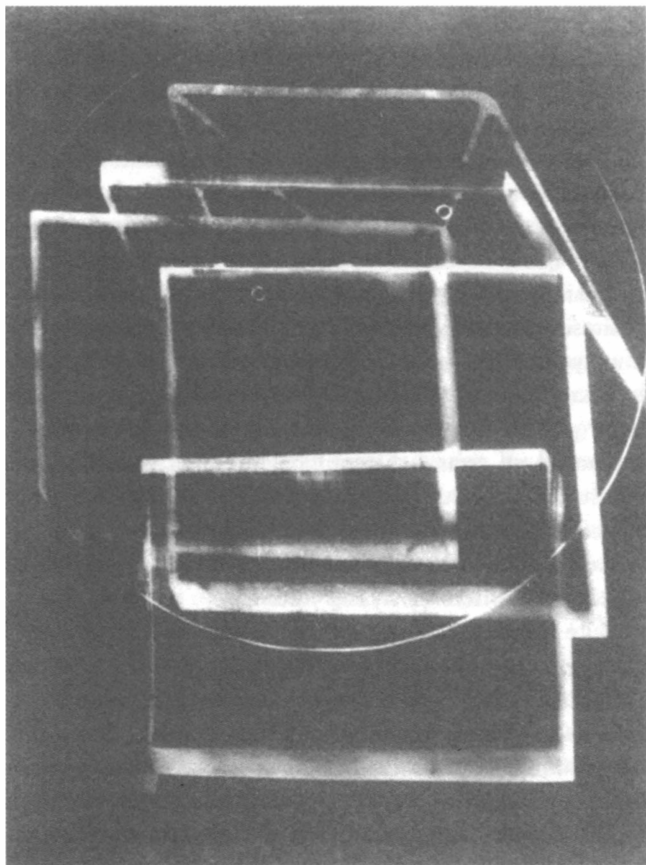


Resim 4. Man Ray, *Rayograf*, 1922.

görünümlü, makine aksamları betimleyen desen ve resimler yaptı: Örneğin, bir buji çizimine *Çıplak Halde Bir Amerikalı Genç Kızın Portresi* ya da bir motorun çeker tekeri ve pistonunu betimleyen desenine *Annesiz Doğan Kız Evladı* adını vererek modern çağın makine fetişizmine göndermelerde bulunuyordu. Bu sürgünlere Amerikalı sanatçılar da katılmıştı; bunların belki de en ünlüsü, kamerasız fotoğraf tekniğiyle yaptığı öncü deneylerinde, nesnelerin gölgeleri ya da bunları oluşturan figürlerden meydana gelen ve bir yaratıcının müdahalesi yokmuş izlenimi veren tekinsiz imgeleriyle (Resim 4), sanatçının konumunu –Duchamp ve Picabia kadar kışkırtıcı olmasa da– daha şiirsel bir biçimde sarsmasını bilen, Philadelphialı Man Ray (asıl adı Emmanuel Radnitzky) idi.

Konstrüktivizm ve makine

Şeylerin şiirine dönüşmeleriyle ve makineleşen imgeleri kullanma biçimleriyle, Man Ray'in taktığı adla bu "Rayograflar", Dada'nın bu tür imge-güdümlü provokasyonlarıyla belli bir mesafede olmakla birlikte, bir dizi kaygı barındırıyordu. Rayograflarla aynı dönemde Macar sanatçı Laszlo Moholy-Nagy de *kendi* tabiriyle "Fotogramlar" yapıyordu (Resim 5). Öte yandan, Moholy'nin benzer şekilde ışığa hassas fotoğraf kâğıtları üzerine ya da karşısına koyduğu nesnelerin üzerine doğrudan ışık tutarak ürettiği ve Man Ray'in imgelerini andıran bu fotogramlar, şeylerin şiirini savunmak ya da sanatsal yaratıcılığı çürütmek amacından ziyade, makinenin, modern teknolojinin ve akılcı kons-



Resim 5. Laszlo Moholy-Nagy, *Fotogram*, 1924.

trüktif ilkelerin savaş sonrası dünyaya sunduğu vaatlere bir bağlılık ilanıydı. Moholy'ninki, 1918'den sonra gelen yıllarda tüm Avrupa'da kalabalık bir genç sanatçı grubunun paylaştığı türden bir avangardizmdi, ki bilimsel yöntem ve modern mühendisliğin potansiyeline duydukları ortak heyecanla bir araya gelen bu grup daha sonra Konstrüktivist hareketin de öncüsü olacaktı. Bu grubun tarihçilerinden Gladys Fabre'ın sözleriyle, onlar için, "işlevselliğini, hızını ve kesinliğini ve geleneksel sanatı ortadan kaldırma kapasitesini göklere çıkardıkları makineden daha gözde bir konu yoktu". Bu da Le Corbusier ve Ozenfant'ın Pürizmiyle yakın koşutluklar gösteriyordu, ancak Konstrüktivizm onlar gibi klasik değerlere (ve dolaylı olarak hiyerarşik bir toplumsal ve siyasal düzene) bağlılıktan ziyade ilhamını bambaşka bir yerde arıyordu: Modern endüstrinin *dinamizmi* ile devrimden hemen önceki ve ardından gelen yıllardaki Rus avangardı örneğinde (daha sonra göreceğiz) – hem estetik hem de siyasal yönleriyle.

Öte yandan, onların teknolojizmlerine temel teşkil eden, yine tıpkı Le Corbusier'de olduğu gibi kolektivizme olan bağlılıklarıydı ve bunu kısmen alternatif bir uzmanlıkla ifade ediyorlardı. Bunun da birkaç farklı yönü vardı. Bu bölümün başında değindiğim paradoksu yaratan unsurlardan biri de görsel iletişim alanında hüner sahibi bir uzman olarak avangard sanatçı fikrinin sıkı sıkıya savunulmasıydı: Dünyayı betimleyici sanatsal araçları sorgulayan Kübizmin sağladığı resmetme araçlarının, betimsel *olmayan* ya da soyut resmin sınırlarına ulaşmak için bu araçları kullanmayı öğrenmiş olan (1913-14'te) pek çok kişiyi cesaretlendirmesi. Bu adımı atanlar için aslolan, Pa-

ris sanatında görülen klasik zanaat mirasından ziyade, bu uzmanlıkların yeni avangardist kimliklerinden ileri gelen "sınırları zorlama" rolleriydi. I. Dünya Savaşı sonrasında bu motivasyona kolektif çabanın vaadi, bilimsel yöntem modeli ve modern endüstriyel şirketlerin faaliyetinde her ikisinin de oynadığı rolün bilincine ulaşmak da eklendi.

Daha savaş devam ederken, avangard ağın en önemli mecrası haline gelecek olan yeni bir "küçük dergi" kuşağının ortaya çıkması kolektivizm sayesinde olmuştu. 1917'de tarafsız olan Hollanda'da aralarında Theo van Doesburg ve Piet Mondrian ile mimar J. J. P. Oud'un da olduğu genç bir sanatçı grubu, ulusal husumetlerin yerine evrensel değerlerin konduğu yeni bir barış dönemi bilinci yaymak amacıyla *De Stijl* adında bir dergi kurdular. Bu doğrultuda, *De Stijl* savaşın bittiği ay içinde (*Kübizmden Sonra* ile aynı anda) dört dilde bir manifesto yayımlayarak dünyadaki tüm ilerici sanatçıları "Sanat, Yaşam ve Kültür'de uluslararası bir birlik oluşturmak için birlikte çalışma"ya çağırdı. *De Stijl*'den önce gelen, Budapeşte'de çıkan *Ma* (1916'da kuruldu) dergisinin ardından çok geçmeden diğer dergiler de bu çağrıya cevap verdiler – 1920'de Paris'te *L'Esprit Nouveau* (daha önce gördüğümüz), 1921'de Zagrep'te *Zenit*, 1922'de Prag'da *Stava*, Berlin'de *Veshch* ve bir sonraki yıl aynı kentte G ve Hanover'de *Merz* bunlardan bazıları. Sanatçıların (yazarlarla birlikte) çıkardığı bu tür dergiler avangard oluşumda elbette ilk kez görülmüyordu; daha önce de belirttiğim gibi, simsar bulamayan sanatçılar, yayıncı bulamayan şairler dergiler aracılığıyla estetik buluşlarını gösterme ve tanıtma imkânı olduğunu gördükten sonra, I. Dünya Savaşı'ndan önce gelen on dört yıl içinde,

yalnızca Paris'te 200'den fazla dergi çıkmaya başlamış bir o kadarı da kapanmıştı. Ne var ki, I. Dünya Savaşı sonrası kuşağı bu farkındalığa iki şey daha ekledi: İlki, halihazırda var olan ve bir parçası oldukları uluslararası ağın, fikirlerini sunabilecekleri ve bu fikirleri yerleştirmek için tartışma ve hatta ihtilafa düşme fırsatları kollamaları gereken kamusal bir forum olduğunu görmeleriydi; ikincisi ise bu hedeflerine ulaşmak için en uygun ve belki de tek kanalın bu tür dergiler olduğunun farkına varmaktı. Diğer bir deyişle, kendileri için kültürel bir alan açmaktan ziyade (savaş öncesindekilerin yaptıkları gibi), zaten açık olan bir alanı doldurmaya başladılar – ve buna uygun bir biçimde modern, kolektif bir ifade ve iletişim biçimi benimsediler.

Buna bağlı olarak, bu dergilerin kolektif konumları 1920'lerin başlarından itibaren kabul görünce değişmeye başladı. Savaş öncesi örnekleri (ve ilk sayıları) "edebi" bir tarza ve oldukça geleneksel bir mizanpaja sahipken, yeni çıkanların hemen hepsi, geometrik kompozisyonlar, yeni sans-serif yazı karakterleri, makine imgeleri ve bazen de fotomontajlardan oluşan kapak tasarımlarıyla bile modern teknolojinin değerlerine, akılcılığa ve endüstriyel kolektivizme olan bağlılıklarını ilan ediyorlardı. Her şey kesinliği, verimliliği ve işlevselliği çağrıştırıyordu. Bu dönemde çoğalan sanatsal sergiler ve sanatçı buluşmalarında finansal ve siyasal örgütlerin kullandıkları bürokratik ve mesafeli dili taklit ederek de benzer bir retorik ve bağlılık örneği gösteriyorlardı: Böylelikle, 1920 yazında Berlin'de düzenlenen Birinci Uluslararası Dada Festivali ticari fuar kılığına girmiş bir sergi karşıtlığı idi; Uluslararası İlerici Sanatçılar

Kongresi'nin (Mayıs 1922'de Düsseldorf'ta) ardından Eylül ayında Weimar'da Konstrüktivistler ve Dadalar Kongresi düzenlendi; çok geçmeden, önem taşıyan her serginin adında "uluslararası" sözcüğünün geçmesi bir zorunluluk haline geldi. Çek sanatçı ve kuramcı Karel Teige şöyle demişti: "Galeri-mozoleleri andıran o eski usul sergi anlayışı artık ömrünü tamamlamıştır. Modern sergiler modern üretimi simgeleyen bir çarşı (bir panayır, bir fuar alanı), elektrikli makine çağının bir tezahürü gibi olmalıdır."

Konstrüktivist hareketin içindeki bazı sanatçılar, modern teknolojinin değerlerine ve endüstriyel verimliliğe olan bağlılıklarını, retoriğin ötesine geçerek, tasarım faaliyetinde de gösterdiler. 1919'da, Weimar'da mimar Walter Gropius'un öncülüğünde Bauhaus'un yaratılmasıyla ve özellikle de 1920'lerin başında, zanaata ve bireysel ifadeye dayalı olandan makineler ve makine üretimiyle simgelenen bir estetik anlayışa geçiş yapıldıktan sonra, öğretmenlik görevleri ya da öğrencilik deneyimleri bazı sanatçıları tasarımcılara dönüştürdü: Örneğin, borulardan oluşan çelik sandalyeleri tasarım klasiğine dönüşen Marcel Breuer. Moholy-Nagy gibi diğerlerinin ise faaliyet alanları daha genişti ve resimden heykele, fotoğraftan filme kadar uzanıyor, bir yandan öğretiyor ve bir yandan da kuramsal yazılar kaleme alıyorlardı. Bu arada, diğerleri de salt kendi pratikleriyle yetinmiyor, evrensel ve disiplinlerarası bir sanat dili yaratırken Konstrüktivist ilkelerin mümkün olan tüm sanat disiplinlerinde uygulanması için de çalışıyorlardı.

Bu konuda oldukça hırslı olan sanatçılardan biri de bu kuşağın uzman avangardistlerinin tipik bir örneği olan Hollandalı Theo van Doesburg'du. 1883'te doğan ve ka-

riyerine bir ressam olarak başlayan van Doesburg (ilk kişisel sergisini 1908'de Lahey'de açmıştı) 1931'de sonlanan kısa fakat yoğun yaşamında aynı zamanda vitray, tipografi, mimari, şiir ve sanat eleştirmenliğiyle de ilgilendi. Fakat pek çok farklı disiplinden oluşan bu geniş yelpazeden belki de daha önemlisi, tüm avangard yararına ağ oluşturma ve eylemde bulunmada gösterdiği üstün beceriydi. Tanrı vergisi bir örgütleme yeteneği olan ve müthiş bir azmi olduğu her halinden belli olan van Doesburg, Avrupa'ya damgasını vurmak, kurduğu ağı ve etki alanını genişletmek için savaşın sonundan itibaren aralıksız çalıştı. Ayrıca, ilerici sanatçılığı, örgütleyiciliği, editörlüğü ve teşvikçiliği tek bir bünyede barındırıyor oluşu, planlarını ve dergilerini başkalarının da canla başla desteklemesinde oldukça etkili olmuştu. Gelgelelim, van Doesburg katalitik olmanın yanında aynı zamanda kavgacı da biriydi; daha önceki estetik ilkelerini terk etmek pahasına bile olsa, ki öyle gerektiğini düşünüyordu, hep bir münakaşa ve rekabet peşindeydi. O yüzden, bir yandan Konstrüktivizmin makine odaklı akılcılığını yaymaya çalışırken, I. K. Bonset mahlasıyla, Konstrüktivist arkadaşlarına da hiç fark ettirmeden, Konstrüktivizmin temel ilkeleriyle dalga geçen, Dada ruhuna sahip şiirler yazıp yayımlamıştı! Ve 1921'de Bauhaus'un ortaya çıkışından iki yıl sonar, Weimar'a yerleşir yerleşmez Bauhaus'a rakip bir tasarım dersi vermeye başlamasıyla öğrencilerinin büyük bir kısmını buraya kaptırmaya başlayan Bauhaus cephesinde de huzursuzluk yarattı. Bauhaus bünyesinde gerçekleşen, zanaattan ziyade teknoloji ve makine tasarımı öğretimine geçilmesiyle sonuçlanan temel değişimde bu hamlenin büyük bir payı vardı.

Van Doesburg'un Pan-Avrupa avangardının itici gücü, "Avangard A.Ş."nin CEO'su olma arzusu pek alışıldık bir durum sayılmasa da, sürdürdüğü faal ve aykırılıklarla dolu kısa kariyeri, avangard oluşumun savaş sonrası dönemde gelişen iki önemli niteliğine ışık tutar. İlki, 1918'i izleyen yıllarda (1914'ten önceki yıllarda, Paris'in oluşturduğu merkezden dışa doğru uzanan teller üzerinde, birbirinden bağımsız gruplardan oluşmuş "tekerlek benzeri" yapının yerine geçen), avangard ağın içinde hızla çoğalan "düğüm noktası" kentler ve gruplar arasındaki benzerlikler ve farklılıkların bir arada varoluşlarıydı. Böylelikle, uluslararasılığa verilen ortak önem, farklı "-izmleri" ve tutkular yansıtan bir dizi yerelcilik ve belirli bir kültürel mirasla bir arada gerilimli bir varoluş sergileyebiliyordu; düzene ve düzensizliğe olan karşıt bağlılıkları kuşatarak büyük bir yıkım getirmiş değerlere asla geri dönmemekteki ortak kararlılık da bunun bir parçasıydı.

İkinci nitelik ise kurumsal kolektivizm ile makine teknolojilerine ait değerlerin sahiplenilmesinin, hem kapitalizmin kabul edilmesi, hem de onun devrimciliğine bağlılık anlamına gelebilmesiydi. (Bu bağlamda, Taylor'un kapitalizmin "bilimsel yönetim"ine dair getirdiği önerilere Lenin'in gösterdiği yoğun ilgiyi de hatırlamakta fayda var.) Bu son noktaya biraz daha parmak basmak lazım zira –IV. Bölüm'de de göreceğimiz üzere– avangardın bu kuşağında farklı siyasal eğilimler görülmesi, günümüzde hemen her yerde egemen olan şu varsayımın doğruluğunu sorgulamaya da itiyor: Avangardın belirleyici niteliği olan estetik radikalizmin mutlaka radikal sol siyaset ile birlikte yol aldığı varsayımı. Öte yandan, bu iki radikalizm bazı kurucu

gruplarda gerçekten de iç içeydi ve bu ilişkinin yarattığı model kavramın ve oluşumun geleceği bakımından asli bir önem taşıyordu.

Devrimin etki alanı

Daha önce de savunduğum üzere, avangard oluşumu yaygın kültürden ayıran "alternatif uzmanlık" olmasına karşın, yine de bir *çeşit* uzmanlıktı – yani, sanat üretimindeki (en geniş anlamıyla) üyelerinin çıkarlarını koruyan mutabık kalınmış yeterlilik ve miras ölçütlerine göre şekillenen kimlik ve uygulamaların kolektifleştirilmesiydi. Bu kültürel ağın *kurumsallaşması* da muhtemelen bu durumun bir eseri oldu; yine, muhtemelen, hem Saint-Simon hem de Shelley'de ilk "avangard olarak sanat" kavramını niteleyen idealizmin –kavramın içerdiği gerilim ve çelişkilerin diğer yönlerinin bir kenara bırakılarak yalnızca tek bir yönünün öncelenmesi– gözden düşmesiyle sonuçlanan bir süreçti bu. Bu açıdan bakıldığında, I. Dünya Savaşı sonrasında avangardı şekillendiren etkenlerin daha önce de belirttiğim üçüncüsünün –Rusya'da gerçekleşen Bolşevik devriminin etki alanı– anlamı bir kat daha artıyor; zira kapitalizmin bu dönemdeki gösterişli yükselişi karşısında o güne dek görülen en büyük meydan okumaya dönüşmesi, bu gerilim veya çelişkilerin *diğer* yönlerinin deyim yerindeyse "sınır durumunu" sergileyen kültürel avangard ve avangardizmi müthiş bir biçimde etkilemişti. Zira Rus Devrimi sanatçılara Shelley'nin onlara biçtiği "dünyanın onaylanmamış yasa koyucuları" olma rolünü oynama ve

imgelemlerinin gücüyle yeni, devrim sonrası toplumu şekillendirme şansı vermişti. Ve, daha sonra da göreceğimiz gibi, bu durum, Shelley'nin idealizminin geri kazanılarak "avangardizmin" (son derece etkili olan) daha genel anlamının ve avangardın "özünde" ne olduğunun kavranmasının önünü açtı.

Rusya'yı 1918'den sonraki yıllarda da devam eden bir izolasyona sürükleyen savaşın patlak verdiği 1914 Ağustos'unda ülkede pan-Avrupa sanatsal avangard ağının bir parçası olan diri bir grup vardı. Buna dahil olan sanatçılar (her türden) 1905'teki başarısız devrimden ve onun ardından gelen siyasal istikrarsızlık döneminden itibaren estetik denemelerde bulundukları kadar siyasal çalkantılarla da haşır neşir olmuşlardı, ki Bolşevik devrim geldiğinde bunu memnuniyetle karşıladılar. Bazıları kültürel ifade dilleri (edebiyat, müzik, görsel vb.) üzerine kendi yaptıkları estetik soruşturmalardan vazgeçip faydalı sanat üretmek için hazırdı: Burjuva için güzel ama anlamsız şeyler yapmak yerine, pratik ya da devrimi ileri taşıyacak şeyler yapma çabasına girdiler. Böylece, Aleksandr Rodçenko ve Varvara Stepanova resim ve heykel yapmak yerine afiş ve işçi tulumu tasarlamaya başladılar; şair Vladimir Mayakovski esin veren sloganlarla süslenmiş propaganda afişleri yaptı; Liubov Popova, tiyatro yönetmeni Vsevolod Meyerhold'un devrimin mesajını taşıyan oyunları için ucuz ama kaliteli kostümlerle sahne dekorları tasarladı; en meşhuru ise "Üçüncü [Komünist] Enternasyonal Anıtı" (Resim 6) adındaki, hem işlevsel bir mimari yapı (kendi aksları üzerinde farklı hızlarda dönen bir dizi yönetim kademesinin alanlarını birleştirerek) hem de Sovyet toplu-



Resim 6. Vladimir Tatlin, *Üçüncü Enternasyonal Anıt Modeli*, 1920.

munun dinamizminin bir sembolü olmayı amaçlayan, Vladimir Tatlin'e ait tasarımdı: New York'ta yapılacak olan Empire State Binası'nın yarısı yüksekliğinde inşa edilmesi planlanan yapıda, gelişmeleri dünyaya aktarmak için bulutlara yansıtılacak projektörler ve bir radyo istasyonu olacaktı – tüm bunlar iç savaşla kavrulan ve topraklarında neredeyse iki düzine düşman ülke askeriyle boğuşan bir Rusya'da oluyordu!

Bu avangardların, sanatın devrimi *nasıl* ilerleteceği konusundaki muğlaklıkları kadar, ütopyacılıklarının da altı sürekli çizilmesine karşın, kendi üsluplarını yaratan "Üretimci" sanatçılardan oluşmuş bu çevreden fışkıran fikirlerin çekim gücünün ne denli fazla olduğu, Rusya dışındaki, özellikle de komşu ülkelerdeki ya da 1918 Kasım'ından sonra kendi devrimci kalkışmalarını deneyimleyen yerlerdeki avangardları mıknatıs gibi kendine çekmesinden belliydi. Sanatsal ve siyasal devrim arasındaki ilişkiye dair bu düşüncelerin mayasını yazdıkları ve yayımladıkları "küçük dergiler" de görmek mümkün: Macar *MA*, Sırp *Zenit*, Leh *Blok* ve *Dzwignia* adlı dergilerin hepsi de aşırı sol, radikal ve düzen karşıtı bir tutum içindeydiler. 1918-19 kışında başarısızlıkla sonuçlanan bir devrim girişimi yaşayan Berlin, belki de Ekspresyonist hareket ve Spartakistler gibi devrimci siyasal gruplarda faal olan Berlin'in Dada oluşumu ile iç içe geçen bu kültürel ve siyasal avangardların başkentiydi. Takip eden yıllarda Bolşevik devrimin mesajı giderek daha çok yayıldı: 1924'te, Paris'te André Breton'un başlattığı Sürrealist hareket, bu devrimci dalgaya büsbütün kapılmasa bile, Bolşevizme karşı entelektüel bir sempati duyuyor ve bunu gösteriyordu: Birçok üyesi

Fransız Komünist Partisi'ne üye oldu ve psişik ve toplumsal devrim hedefleri ortaya koyan ve ikisi arasındaki ilişkiyi saplantılı bir biçimde inceleyen bir program geliştirdiler.

Ne var ki, Sürrealist hareketin 1920'lerin ortalarından 1930'ların ortalarına dek süregiden tarihi bize gösteriyor ki, bu ilişki hiç de o kadar basit ve açık değildi – Freud (Breton fikirlerini onun psikanalitik kuramı üzerine inşa etmişti) ve Marx bir ipte iki cambaz gibiydi. Özellikle de komünizm ve kapitalizm böyleydi, ki avangard sanatçı gruplarının hepsi de tercihlerini ilkinden yana kullanmamışlardı: Fütürizm, özellikle de kurucusu ve temsilcisi Marinetti Faşizme sıkı bir yakınlık duyuyor, hatta bizzat ve faal bir biçimde onu destekliyordu; 1923'te Faşizmin ve Fütürizmin ortak bir devrimci çaba içinde olduklarını ilan etmişti. Londra'da, 1914 yazında, ressam-yazar Wyndham Lewis, şair Ezra Pound ve heykeltıraş Henri Gaudier-Brzeska etrafında kısa süreliğine bir araya gelen Vortisist grup, avangard çevredeki enerjinin asli kaynaklarından biri olan uluslararasılıkla çelişik aşırı milliyetçi bir "jingoizm" fikri ortaya attı. Ve bu uluslararasılık onu savunanların çoğu için kesinlikle siyasal bir yön barındırmıyordu: Sanat tarihçisi Kristina Passuth'un 2010'da yazdığı makalesinde de belirttiği gibi, "onların bulunduğu toplumsal ağdan bakıldığında, siyasetin hiç mi hiç önemi yoktu... Avangard sanatçılar I. Dünya Savaşı biter bitmez ulusal meselelerden ve önyargılardan uzaklaşıp birbirleriyle çok daha geniş ve uluslararası bir düzeyde rekabet etme çabasına girdiler". Bu uluslararasılığın en önemli payandası sanatlarında özerk veya bağımsız olmaya gösterdikleri adanmışlıktı. 1923 Mart'ında "Proleter Sanat Manifestosu"nun yayım-

lanmasını tetikleyen de işte bu bağlılıklarıydı. Aralarında van Doesburg, Tristan Tzara, Kurt Schwitters ve Arp'ın bulunduğu, Dada ve Konstrüktivizmin Batı Avrupa'daki birçok başat sanatçısının imzasını taşıyan manifesto, başlıkta ima edilenin tam tersini söylüyordu: Sanatla ilgili meselelere, Rusya ve diğer yerlerdeki komünist partilerin güvensizliklerinin körüklediği, dışarıdan yapılan müdahalelere karşı bir düşmanlık vardı burada. 1929'da Berlin'de düzenlenen Birinci Uluslararası Dada Festivali'nde sol siyasal avangardın zehir saçan eleştirilerinde, bu sanatçılar, işçi sınıfının sanatına modası geçmiş burjuva zevklerini sokmaya çalışmakla suçlandılar. Sanat tarihçisi Marc Dachy'nin de dediği gibi, bu manifesto (ve onun ışığında bizzat Dada) yıkıcı bir savaşa yol açan [Nazizmin "dejenere sanat" suçlaması üzerinden] gerici bir karşıtlık ile devrimcileri anlayamamak arasında kalan ince bir çizgi üzerinde" yürüyordu.

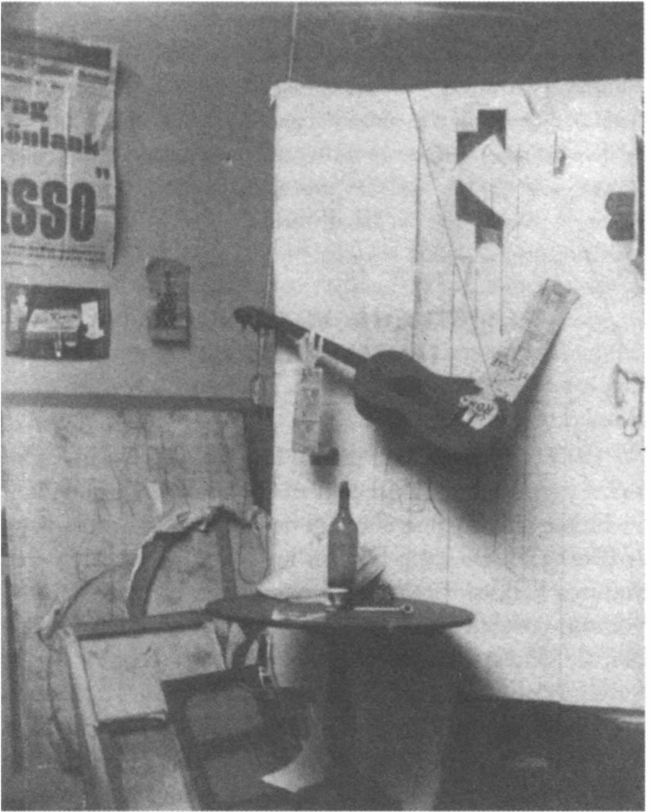
Kültürel avangardizmin siyasal sonuçlarını ve aralarındaki ilişkiyi ileride inceleyeceğiz, ancak, burada kısaca üzerinden geçtiğimiz farklı tutumlar da gösteriyor ki, Bolşevik devrimin siyasal dinamiği ve etki alanının genişliği, 1918'den sonraki yılların avangard sanatçılarının tümüne birden dokunmayı başaramamıştı ve komünizmin idealleri ile kapitalizmin hegemonyası arasındaki gerilim avangard ağın üyelerini farklı yönlere çekiyordu. Şu da denebilir, ki buna da tekrar döneceğim: Bu avangard kuşağın kurumsallaşmaya doğru ilerleyen "alternatif uzmanlık"ı, orijinal "avangard" kavramına işlenmiş ideallerden giderek uzaklaşmaktaydı. Bu durumun yarattığı gerilimi şimdilik avangardın oluşum tarihi ile avangardizmin ideolojisi ola-

rak özetleyebiliriz: Bu gerilimin oluşumun daha en başında ona içkin olduğunu da söylemek mümkün. Bunu daha ileriye taşımadan önce, kapitalizmin 20. yüzyıldaki gelişiminin dinamiğini etraflıca incelememiz gerekiyor, ki kültürel avangardın pratiklerine en yakın olan da bu kısım: Tüketimcilik ve piyasalaşan popüler kültür.

III. Bölüm

TÜKETİMCİLİK VE AVANGARDIN TEMELLÜK EDİLİŞİ

1913'ün başlarında, Picasso, Paris'teki atölyesinde yalnızca yapım aşamasında çekilen fotoğraflardan bildiğimiz ve birkaç günde tamamlandığı belli olan bir asamblaj yaptı (Resim 7). Bu garip bir eserdir. Üzerinde, muhtemelen yalnızca kendisi, Braque ve *hayranı* olan bir grup koleksiyonerin çözebileceği, surat gibi görünen eğik bir diktörtgen ile düşey diktörtgenlerden oluşan piktografik figürlerden birinin anahatlarının görüldüğü çizim kâğıtlarıyla kaplanmış bir paravandı bu. Paravanın üzerinde gazetelerden yapılmış, biri sağ omuz bölgesinde, diğeri figürün yanında gibi duran iki "kol"; uçlarında da gerçek bir gitar tutan kartondan yapılmış eller var; paravanın önünde de, üzerinde bir şişe, bir gazete ve tam seçilemeyen nesneler olan alçak bir masa duruyor. Bu asamblaj, Picasso'nun sıklıkla hurda vasfında gündelik eşyalardan yaptığı üç boyutlu bir dizi konstrüksiyondan biri ve şematik figür de 1913 baharında yaptığı resimler ve kâğıt hamuru işleriyle yakın



Resim 7. Pablo Picasso, *Gitarist Konstrüksiyonu*, 1913.

bir ilişki barındırıyor. Tüm bunlar da onu, tanıdık ile uzak olanın ve sıradan olan ile esrarengiz betimsel bir şifrenin tuhaf bir bileşimi; katı konuşlanımlarıyla avangard deney ile popüler kültürün simgeleri arasında emsalsiz bir diyalog haline getiriyor. Picasso bunu neden yapmıştı ve bize sanatsal avangard ile gelişen meta kültürü arasındaki ilişkiye ve yeni yeni yayılmaya başlayan avangardın kültürel ve toplumsal konumuyla ilgili ne söylüyor? Ve bu konum acaba o yüzyıldan bu yana hiç değişti mi? Bu bölümde bu sorulara yanıt bulmaya çalışacağım, zira, göreceğimiz üzere, ilerici sanatçılar için piyasalaşan popüler kültürün cazibesi ve onunla kurdukları ilişki avangardın bir oluşum olarak karakteri ve kaderi, "avangard" kavramı ve her birinin savunduğu değerler bağlamında büyük önem taşıyor.

20. yüzyılın ilk dönemleri: yüksek ile düşük kültür arasında

19. yüzyılın ortalarından itibaren Batı kapitalizmini simgelemeye başlayan ve Paris'i de şekillendiren (ve günümüzün küresel toplumunu hâlâ yönlendirmeye devam eden) tüketimciliğin giderek artmasına, gerek teknolojik gerek sosyo-ekonomik nedenlerden –ve imkânlardan– ötürü, piyasalaşan popüler kültürün üreyişi de dahildi. Teknolojik açı: Yeni bulvarlar üzerinde birbiri ardına açılan, geceleri büyük kalabalıkları kendine çeken yeni kafe-kabareler, yeni müzikhol eğlenceleri ve hemen artlarından açılan sinemalar önce benzin, çok geçmeden de elektrikle aydınlatılmaya, renkli basım afişlerle ve yüksek tirajlı ga-

zetelerde çıkan ilanlarla tanıtılmaya başladı, ki bu gazetelerin de en büyük gelir kaynağıydılar. Sosyo-ekonomik açı: İş bulmak amacıyla kentlere akın eden yeni kalabalıklar, kendilerini üretim döngülerine ve iş disiplinine göre şekillenen bir hayat içinde buldular; bu hayatta boş zamanlar fabrika saatlerine göre katı bir biçimde düzenleniyor, gelişmekte olan bir kültür endüstrinin kâr güdülerine göre yönlendiriliyor ve devlet tarafından denetleniyordu (popüler şarkıların sansürlenmesi gibi durumlar da dahil). Tüm bunların nedeni, kapitalizmin halk sınıflarının kültürünü kontrol altında tutmak istemesiydi ve modern kentli toplumda kendi ihtiyaçları çerçevesinde bütünüyle yeni bir toplumsal düzen oturtmak için de, toplumsal ilişkilerdeki müthiş eşitsizliğe sessiz kalsınlar diye, iş gücünü eşgüdümlü olmasa da öyle veya böyle sürekli yeniden eğitmesi gerekiyordu; yani, ekmeğini halktan çıkaracaksa onları uyutacak eğlenceler de sağlaması gerekiyordu. Sosyolog ve tarihçi Stuart Hall'un da belirttiği gibi, "popüler" kültür baskın ve madun toplumsal formlar arasındaki dinamiğe göre şekillenir. Bu ise piyasalaşan bir popüler kültürün formlarının hitap ettiği kitleye mutlaka dayatıldığı anlamına gelmemektedir; müzikhol izleyicisinin o çok bilinen kaba ve zorba davranışları buradaki gösterilerin şekillenmesinde aktif bir rol oynadıklarının da bir kanıtıdır adeta. Gene de, bu, formların önceden belirlendikleri gerçeğini değiştirmiyor (ve en önemli amaçlarının patronlarına para kazandırmak olmasını).

Fark ettiyseniz, ne tesadüftür ki, 19. yüzyılın ortalarından sonlarına doğru yükselişe geçen piyasalaşmış popüler kültür ile kültürel avangardın ortaya çıkışı aynı döneme

denk geliyor ama aslında bu hiç de bir tesadüf değildi. Aralarında oldukça bütünsel bir ilişki vardı: İlkin, bu oluşumu yaratan tutkulu, karşıt ya da akademi dışı sanatçılar, yazarlar, besteciler ve müzisyenler, oyun yazarları ve oyuncular bizzat bu popüler kültür izleyicisinin parçalarıydılar ve diğerleri gibi onlar da toplumsal marjinalleşmeden (ve zorlaşan koşullardan) nasiplerini aldılar. Bu kültürün teklifsizliğinden, kendi sosyalliklerini ifade eden dilinden ve otoriter afra tafrayı takmamasından büyük keyif alıyorlardı (örneğin, Picasso ve arkadaşları atölyesinin hemen yakınlarında bulunan Medrano Sirki'ne gitmeye bayılırlardı ve kendisi de gazetelerin karikatür köşelerinin sıkı bir takipçisiydi; besteci ve piyanist Erik Satie de bohem bir kabarede piyano çalmak için konser vermeyi bırakmıştı). İkinci olarak, birçoğu yaratıcı yönleriyle de bizzat bu kültürün içindeydi. Sözgelimi, 1881'de Paris'in Montmartre semtinin yokuşlarında açılan Chat Noir (Kara Kedi) kabaresinde okunan şiirler, şarkılar ve monologlar geniş bir izleyici kitlesi çekiyordu. Günümüzdeki amatör *stand-up* komedileri ya da *karaoke* eğlencelerininkine benzer bir tarzın hâkim olduğu kabarenin patronu, seans başlamadan önce yiyip içmekte olan kalabalıktan gösteri için öneriler vermelerini istiyor, sonra da aralarından seçtiklerini sıraya dizip yeni ve tanınmamış yazarlara, şarkıcılara ve oyunculara vererek onlara bir *ready-made* sahne ve izleyici sunmuş oluyordu. Yerleşik otoritenin bayağı ve kaba bir üslupla makaraya alındığı ve sertçe eleştirildiği bu gösteriler yine günümüz '*stand-up*'ları gibi bir "*fumisme*" (kabaca muziplik ya da alaycılık anlamlarına gelir) altkültürüydü ve estetik radikalizminin yaratıcılığı ile "sokak" kültürünün başına

buyrukluğunu bir araya getiriyordu – bu da para kazandırıyordu, öyle ki, 1885'te kabare birkaç sokak ötede çok daha büyük bir yere, epey tantanalı bir kafile eşliğinde taşındı ve burada giderek seçkinleşen bir müşteri kitlesine kapalı gişe gösteriler düzenlemeye devam etti.

Bizim açımızdan belki de en önemli ilişki ise üçüncüsü: Bu kültürün karakteri, henüz doğan avangardın ikonoklazmını hızla ve doğrudan beslemeye başlamıştı. "*Fumisme*"in genellikle absürd bir mizah tarzı vardı ve toplumsal kuralları olduğu kadar mevcut estetik anlayışı da hedef alıyordu: Örneğin, "*Fumiste*" sanat sergilerinde (kendilerine "Uyumsuzlar" diyen bir grup tarafından başı çekilen) kel kafalı, sakallı bir adam olarak betimlenen bir Afrodit çizimi ile *Genç Kızların Bir Kar Fırtınasındaki İlk Komünyonları* başlıklı monokrom beyaz bir tablo bulunuyordu; bu da avangardı kafalarında tasarlamaya başlayan edebiyat ve resim çevrelerinin anti-realist ve sembolist estetik anlayışları ile parodileştirme eğilimlerine cuk oturan bir mizah damarıydı. Böylelikle, Paris'te, Aralık 1896'da sembolist bir küçük salon olan Théâtre de l'Œuvre'de açılışını yapan ve tam bir skandala yol açtığı için sadece iki gece sahnelenebilen Alfred Jarry'nin *Ubu Roi* (*Kral Übü*) adlı oyunu –bugün tiyatroda avangardın başlangıcı olarak kabul ediliyor– öfkelendirme amacı güden diğer özellikleri yanında tam da bu absürd anlayışı paylaşıyordu: Kasıtlı olarak derme çatma tasarlanmış bir dekor, olmayan bir hikâye anlatımı, kukla gibi hareket eden oyuncular, aklını dışkıyla bozmuş müstehcen bir dil. Jarry'nin oyunundan derinden etkilenen Marinetti bundan on iki ya da daha fazla yıl sonra izleyicinin canlı katılımını da içeren (bazen

aşırı curcunalı bir hale gelen) müzikhol geleneklerini kullandığı Fütürist *serate* ("geceler") türünü icat ederek kışkırtıcılığın sınırlarını daha da ileri taşıdı. Marinetti 1913'te popüler tiyatroya övgüler düzen bir manifesto yazdı: "Bir tek Varyete Tiyatrosu izleyicisiyle işbirliği yapmaya çalışır," der ve ekler: "İzleyicisi aptal bir röntgenci gibi kıpırtısız durmaz, gayet şamatalı bir şekilde harekete, şarkılara katılır, orkestraya eşlik eder ve oyuncularla iletişim kurar (...) [ve] sahnedeki, localardaki ve orkestradaki eylemler eşzamanlı bir şekilde gelişir." Popüler tiyatronun bu özelliklerini kapan Fütüristler, bu *serate*'ye kalabalık bir izleyici kitlesi çekebilmek, kışkırtıcı sahne performansları aracılığıyla gürültülü bir tepki vermelerini ve ortaya çıkan kaostan geleneksel tiyatronun tüm kalıplarını yıkacak yeni bir sanat formu doğmasını sağlamak için çeşitli strateji ve teknikler geliştirdiler. Kayıtlara geçen ve yine rastlantısal olmayan bir diğer nokta, 1910'larda, Kübist çevredeki, aralarında Marcel Duchamp ve Juan Gris'in de bulunduğu birçok ressamın geçimlerini karikatür çizerek sağlamalarıydı; bu da estetik bakımdan (finansal açıdan olduğu kadar) olağan bir durumdu zira bir karikatür (sanat tarihçisi Adam Gopnik'in 1983'te yazdığı makalesinde de belirttiği gibi) "betimsel şifrelerin işleyiş biçimlerini yorumlayan, işleyen bir betimsel şifredir" – ki Kübist resmin kullandığı yöntemlere de gayet güzel uyan bir tanımlama.

Gelgelelim, avangard kültürü elbette popüler kültüre indirgemek doğru değil. Zira avangardın yaratıcıları için aralarındaki farklar oldukça hayatiydi; çünkü popüler kültürün gündelik, tek kullanımlık, yaşamsal niteliklerini kucaklamak, onlara kendi "alternatif" uzmanlıkları ile statü

odaklı anadamar karşılığı arasına bir mesafe koymak ve bu anadamarın kültürel pratiklerindeki içi boş ustalık anlayışından kurtulmak için bir imkân sağlıyor gibi görünse de, avangardistlerin sanatlarını tek kullanımlığa indirgemek gibi bir niyetleri de yoktu doğrusu. Bugünün gazetesi yarın balık-ekmek sarmak için kullanılan bir kâğıda dönüşebilirdi, fakat bir şiirin kaderi bu olmamalıydı. Dolayısıyla, tıpkı avangard oluşumun kendisi gibi sanatları da egemen sınıfların "yüksek" kültürü ile boyunduruk altındakilerin "düşük" kültürü *arasında* bir alan işgal etmeye –ve elbette yaratmaya– çalışmalıydı: Tutkulu fakat onu üreten uzmanlık gibi alternatif bir sanat; ikonoklastik ama bir yandan da sembolik temsilin hâkim şifrelerini ve kurallarını eleştirel bir biçimde, bizzat bu kuralların önplana çıkarıldığı işler üreterek, büyük bir ciddiyetle inceleyen modernist projeye bağlı bir sanat. Bu bağlamda, Picasso'nun deneysel ve kaygısız asamblajındaki okunur (gazete olarak) ile okunaksız olanın bileşimi –ve bu kombinasyondaki kolların ve ellerin yapımında karikatür üslubunun taklit edilmesi– karikatür geleneğinde gördüğü canlılığa şapka çıkarmasıydı.

1913'te yapılan ve meta kültürünün gücünü ve cazibesini kabul eden bu asamblaj, avangard oluşumunca paylaşılan ve oluşumun ömrü boyunca kültürel pratikleri ve yaratılarından asla eksik olmayan bu kültürün karakteri ve aygıtlarıyla kurulan irtibatın bir ürünüydü. Gerçekten, ileride görceğimiz üzere, meta kültürünün çapı, toplumsal etki alanı ve hayatımızı biçimlendirme gücü büyüdükçe, salt sanatı değil ama bizzat avangardın karakterini ve rolünü de aynı ölçüde biçimlendirmeye başladı. Geçen yüzyılın başlarında her mecradan avangard sanatçılar popüler de-

yiş ve alışkanlıklara "akın" ettiler ve bu güce teslim olmadan onu kendi denetimleri altına almak amacıyla deneysel çalışmalarına dahil ettiler. Bu doğrultuda, Picasso'nun şair dostu ve gözdesi Guillaume Apollinaire, kalıpları yıkan kitabı *Alcools*'ün (*Alkoller*) açılışını yapan "Zone" (Bölge) adlı şiirinde şunları yazdı:

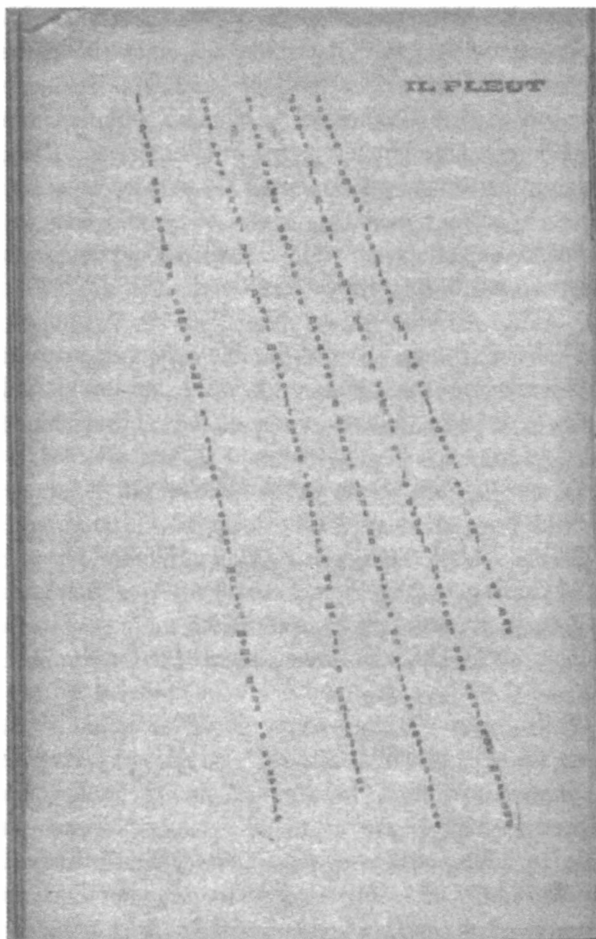
Bar bar bağıran el ilanlarını katalogları afişleri okuyorsun
İşte bu sabah şiir nesir için de gazeteler var...

Ve kasıtlı, hatta kışkırtıcı bir biçimde modern deyişler kullanarak Katolik inancını beyan eden vurgulamalar yaptı:

Otomobiller bile kocamış görünüyor burada
Bir din yepyeni kalmış bir din
Bir din kaldı Port-Avion hangarları gibi yalın...
Bu Cuma günü ölen Pazar günü dirilen Tanrıdır
Bu havacılardan daha iyi uçan İsa'dır
Dünya yükseklik rekorunu elinde tutuyor.*

"Bölge" şiiri 1912'nin sonlarında, "havacılık çılgınlığı"nın zirvede olduğu bir dönemde yazılmıştı; yaklaşık bir yıl sonar, Apollinaire, "kaligramlar" dediği –muhtemelen Marinetti ve Fütüristlerin öncülük ettiği tipografik yeniliklerden ödünç aldığı– ve, "Yağmur Yağıyor" (Resim 8) şiirinde olduğu gibi, bahsettiği şeylerin formunda düzen-

* *Alkoller*, Guillaume Apollinaire, "Bölge", çev.: İlhan Berk.



Resim 8. Guillaume Apollinaire kaligramı "Yağmur yağıyor", *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre*, 1913-1916.

lenmiş şiirleriyle yaygın deyiş kullanımını bir adım ileri götürdü.

İlk avangardlar için sinemanın da müthiş bir cazibesi vardı; yeni bir mecra olmasıyla ve sinemaların dünyanın her yerine yayılmasıyla belki de bu kaçınılmazdı (1900'de Paris'te yalnızca üç sinema varken, 1914'te bu sayı 200'e yaklaşmıştı, ki Londra ve New York'ta aynı dönemde sinema sayısı bunun iki katıydı). Öte yandan, sinema tarihçisi Tom Gunning'in belirttiği gibi, panayır alanı ve sirklerdeki popüler kökenlerinin ve geleneksel tiyaroya hâkim ve kısa bir süre sonra sinemayı da etkisi altına alacak olan anlatıya dayalı âdetlerden radikal bir farklılık göstermesinin de –en azından 20. yüzyılın ilk yıllarında– bunda payı vardı. İşte, o ilk dönemlerde yapılan filmler, Gunning'in deyişiyle "bir cazibe sineması" yaratmıştı: "Sihirli" illüzyonlara dönük bir merakın ağır bastığı, doğrudan uyarıcı unsurların (örneğin, perdede doğrudan izleyicinin üstüne doğru gelen trenin bir sinemada yarattığı korku ve izdiham) olduğu ve perdedeki oyuncuların sanki bir müzikholde izleyiciyle karşı karşıyalarmışçasına davrandıkları bir sinema. Gunning bu tabiri ilk Sovyet sinemacılardan olan Sergei Eisenstein'dan almıştı. Eisenstein, bu yeni ortaya çıkan sinema tarzının izleyicinin üzerinde duygusal veya psikolojik bir etki yaratan saldırganlığından çok hoşlanmış ve yakın plan çekimleri kurgularken, ani sahne geçişlerinde ve sinemada çığır açan filmi, 1925 tarihli *Potemkin Zırhlısı*'nı da karakterize eden bu nitelikleri kullanmıştı. Bale de popüler konu ve olanakların kullanımına kısa sürede uyum gösterdi: Diaghilev'in, daha önce de değindiğim gibi, 1910'ların avangard pratiklerinde temel bir katalizör işlevi gören

Ballets Russes'ü 1917'de Paris'te *Parade*'ı sahnelemiş ve skandal yaratmıştı. Bir sirk çadırının dışında, içeriye seyirci çekmek için yapılan bir etkinliği konu alan (meta kültürünün dilini ilk kullananlardan biri olan Seurat'nın otuz yıl önce ele aldığı bir konuydu bu) *Parade*'ın Picasso'ya ait dekor ve kostümleri (bu bölümün açılışını yapan asamblajıyla aynı üsluptaydı) ile Erik Satie'ye ait müzikleri popüler olan ne var ne yok resmen yağmalamış gibiydi: Kostümler kartondandı, partisyonlarda daktilo sesleri, sis düdükleri ve caz müziğinden çekip koparılmış parçalar vardı.

Avangard ve meta kültürü: ilişkinin kuramı

Avangardların bu meta kültürüne bu şekilde sarılmalarını nasıl açıklamalıyız? Bu bölümün başında ortaya attığım soruya dönersek, yeni yeni yayılmaya başlayan avangardın kültürel ve toplumsal konumuyla ilgili bize ne söylüyor bu? Ayrıca, bu konum yüzyılın ilerleyen dönemlerinde hiç değişti mi? Sanat tarihçisi Thomas Crow, 1983'te yazdığı ufuk açıcı bir denemesinde, sanatsal avangardın "direnen bir altkültür" olarak değerlendirilmesi gerektiğini söyler. Crow, bu görüşünde, orta sınıf kültürünün giyim kuşamını yeniden biçimlendiren ve onu yine bu kültüre ve dolaylı olarak toplumsal ve siyasal otoriteye karşı direnişin sembolleri haline getiren, 1950'lerin asi gençleri ya da 1960'ların 'mod'ları gibi İngiliz işçi sınıfından gelen gençlerin altkültürleri üzerine yapılan en son çözümlemelerden faydalanmıştı. Crow, bu bağlamda, avangardların yaratılarında

"acayip, bayağı ve adi malzemeler ve adımlar"dan faydalanmalarının da benzer bir sembolik direniş olduğunu ileri sürer; ona göre, bu yaratılar salt bu "mütecaviz" malzemeyi içermeleriyle değil ama aynı zamanda eserlerdeki kullanılma biçimleriyle de "uçlardan gelen bir mesaj"dılar – bu malzemenin niteliklerinin temellük edilmesiyle (yüksek) sanatın kurallarına da meydan okuyorlardı. Bu savın satır aralarında, avangard oluşumun ilk dönemlerinde *siyasal* bakımdan muhalif bir karakteri olduğu, kendini yaygın kültürün sınırları ötesine konumlandırdığı, "alternatif uzmanlık"ı da daha köklü türden bir alternatif yaratmak için geliştirdiği fikri görülebilir.

Fransız kültür sosyologu Pierre Bourdieu ise bu savın karşısında durur (1979 tarihli *La Distinction* [*Ayrım*] kitabında). Ona göre, avangardın popüler kültür motiflerini bu şekilde ödünç almasının amacı ona karşı durmak değil, genel toplumun *içinde* güç ve statü elde etmekti. Bourdieu şunu iddia eder: "Entelektüeller ve sanatçılar en riskli ve fakat en kârlı ayrım stratejilerine özel bir eğilim gösterirler ve bu bağlamda sıradan nesneleri sanat eseri olarak tayin ederek ya da daha kurnazca, zaten diğer sınıf ve sınıf fraksiyonları tarafından sanat olarak, fakat farklı bir biçimde tanımlanmış nesnelere (yani *kitsch*) yeni bir estetik anlam kazandırarak bu gücü ortaya koymaya çalışırlar, ki işin ilginci böyle bir güçleri de vardır." Bourdieu'ye göre, avangard sanatçıların egemen sınıfın madun fraksiyonunun bir parçası olmalarının ve kendi içlerinde baskın olan fraksiyonların, yani kültürel anaakım ve hamilerinin küçümsediği nesne, nitelik ve deneyimleri kucaklamalarının ardında kendi toplumsal konumlarını yükseltmek için sa-

natçılar *olarak* sahip oldukları (ki buna "sembolik sermaye" der) otoriteyi kullanma amacı yatmaktaydı.

Peki, bu iki karşıt yorumlamadan hangisini seçeceğiz? Aslında, her ikisi de farklı açılardan ve iki nedenden ötürü doğruluk payı taşıyor. Çünkü, ilk olarak, avangard kavramının ve oluşumunun bizzat kendi içinde de çelişkiler *vardı ve vardır* (I. Bölüm'de de değindiğim gibi): Kapitalist topluma ve değerlerine muhalif kalmaya bağlılık ile bunları yönlendirmek ve şekillendirmek arasında; tüketimci yenilikçiliğin dayatmaları ile onun değerlerinin reddedilmesi arasında. Bir sonraki bölümde de göreceğimiz üzere, bu çelişkiler –ki aslında bana göre avangard oluşum ile avangardizm ideolojisi arasındaki farka işaret ederler– son elli yıl içinde oldukça asli bir boyut kazandı. İkincisi, Crow'un da denemesinin ilerleyen kısmında belirttiği gibi, bu avangardların ödünç alma biçimlerinde 20. yüzyıl boyunca hep yinelenen bir kalıp dikkat çekiyordu: Ödünç almayı hep "bir geri çekilme izliyordu – belirli bir tanımlamadan, formel kesinlikten, topluluk yaşamından ve meta kültürünün kenar bölgelerinden onun merkezine doğru". Bu doğrultuda, Picasso da daha önce kâğıt hamuruyla yaptığı yenilikçi eserlerinin birkaç yıl sonra yağlıboya imitasyonlarını yaparak onlara bir bakıma yeni bir can vermiş oldu; Stravinsky de caz ritimlerini orkestra bağlamına uyacak bir biçimde yeniden düzenlemişti. Crow'a göre, "marjinalleşmiş ve hoşnutsuz bir grubun oluşturduğu problematiğe bir çözüm olarak, bu kalıp, direnişçi altkültüre içkin kısıtlamaları gösterir". Crow, kötümser bir havada bitirirken, avangardın "kültür endüstrisinin araştırma ve geliştirme kolu gibi" bir işlev edindiğini söyler; artık salt muhalif olmaktan

uzaklaşmakla kalmamış, dahası, "[piyasada] yeterli fayda sağlayabilme kapasitesine henüz ulaşamamış toplumsal pratik alanları" bulup çıkarmak ve onları faydalı hale getirmek için vazgeçilmez bir araca dönüşmüştü.

Peki, avangardın meta kültürüyle 20. yüzyılın ilk yıllarından itibaren kurduğu ilişkinin tarihi bu denli kasvetli bir çözümlemeyi destekliyor mu? Bu soruya detaylı bir yanıt vermek istesek başlı başına bir kitap daha yazmamız gerekirdi (ki zaten sırf bu konuya değinen birçok kitap da yazılmış durumda) ancak izlenen rota üzerindeki birkaç ana değinebiliriz. Müzik alanında belki de ilk avangardist müzisyen olup Montmartre kabaresinde piyanist olmayı seçen konservatuvar eğitimli besteci Erik Satie, her gece çaldığı, popüler materyallerden ödünç alınmış konu ve motiflere Atlantik ötesinden daha yeni yeni gelmeye başlayan caz müziğinden kaptıklarını ekleyerek, bilinçli bir biçimde "yüksek" ve "düşük" kültürü ayıran duvar üzerine oturttuğu bir müzik tarzı başlattı. 1903 tarihli *Trois Morceaux en forme de poire* (*Armut Formunda Üç Parça*) –ne üç parçadan oluşuyor, ne de armutlarla bir ilgisi var– adlı eseri, orkestral titreşimlerle kabareye özgü neşeliliği kaynaştırıyordu. Bundan yaklaşık yirmi yıl sonra, Satie, genç besteci Darius Milhaud ile birlikte, konser aralarında çalınmak üzere düzenlenen ve dikkatle dinlenmekten ziyade rahatlatmayı amaçlayan "mobilya müziği"ni icat ettiler – günümüzde kamusal alışveriş mekânlarında kaçabilmenin neredeyse imkânsız olduğu o asansör müziğinin de atasıydı bu. I. Dünya Savaşı'nın ortalarından itibaren, sanat dünyası içinde, geçen bölümde bahsettiğim Dada gruplarının birçoğu, farklı biçimlerde ya müzikhol yenilikleriyle Fütürist bir yaklaşımla oynadılar

ya da ortak düşmanları "burjuva aklı"nın temellerini çürütmek amacıyla sanatsal olmayan malzemelerle Kübist kolajlar yaptılar. Bu bağlamda, Zürih'te Ball ve arkadaşlarının sergilediği absürd performanslarda Fütürizm ve müzikhol birleşti; New York'ta da Duchamp ve Picabia gündelik nesneleri ele alışlarıyla (Duchamp '*ready-made*'leriyle) ya da makine parçası tasarımlarına benzeyen desenlerle (Picabia'nın *Amerikalı Genç Kız*'ı) sanatsal gelenekleri yıktılar; Berlin'deki Dada grubunun büyük kısmı bir dizi popüler kaynaktan ödünç aldıkları fotografik imgelere keskin bir siyasal uç katarak Kübist kolajı fotomontaja dönüştürdü. 1920'lerin ortalarından itibaren de Sürrealist hareket içindeki sanatçılar gündelik nesneler veya imgeleri mümkün olacak en irrasyonel şekilde –ve sıklıkla da rahatsız edici bir biçimde– yan yana getirmek suretiyle onları tahrip ettiler: Dali'nin meşhur eserinde telefon ahizesi yerine konan bir ıstakoz ya da bir kadının suratına yerleştirilen çıplak bir gövdenin olduğu Magritte'in tablosu. Avangardların meta kültürüyle olan bu etkileşimlerinin tümünde o dönemden itibaren bizzat meta kültürü içinde standart haline gelmiş aygıt ve tekniklerin kökenlerini görebiliriz; en çok da kendi arzularımızı bize geri satmak için düşlerimizi sürekli denetim altında tutmaya çalışan ve "yaratıcıları"nı da bu doğrultuda bıkmadan avangardın deneysel eserlerinden faydalanmaya iten reklamcılıkta. Tüm bu gelişmeler de Crow'un koyduğu teşhisi doğruluyor gibi görünüyor.

Popüler kültürle avangard arasındaki diğer etkileşimlerde ise farklı bir dinamik daha göze çarpmakta. Sürrealizmin doğuşuyla aynı dönemde, Paris'teki avangard oluşumun diğer kesimlerini çılgınca etkisi altına alan bir şey

vardı: Başta caz olmak üzere, siyahi Amerikalıların kültürüydü bu; "negrofili" adı verilen bu tutkunluk bir çeşit mit-yaratımı ile örtük bir ırkçılığı bünyesinde birleştiriyordu; blues ritimlerinin "ötekiliği"nden duyduğu heyecan ve Josephine Baker'ın hem yeni hem de özü gereği "Afrikalı" dansının etkisiyle Amerika ile Afrika'yı ve primitivizm ile de modernperestliği birbirine karıştırıyordu. Müzik tarihçisi Bernard Gendron, dekorları Fernand Léger ve librettosu Blaise Cendrars'a ait 1923 tarihli İsveç Balesi yapımı *La Création du monde* (*Dünyanın Yaratılışı*) için Darius Milhaud'nun düzenlediği, temposunu 1920'lerin Amerikan caz gruplarından ve aksak ritimlerinden alan besteyi, avangard çevrenin cazın müzikal unsurlarını nasıl özümsediğini gösteren bir örnek olarak sunar. Bu sırada, Jean Cocteau'nun muazzam bir başarıya ulaşan restoran-barı Le Bœuf sur le Toit, bu avangard "negrofili"yi gösterişçi bir tüketime çeviren orta sınıfa özgü bir "bohemya" ortaya çıkardı. Gendron'a göre, "aslında, Le Bœuf 'caz' göstergesini Cocteau'nun merkeziyetçi avangard estetiğine bağlayan bir tasımın orta terimi idi". Paris'in caza ve siyahi kültüre duyduğu hayranlık kalıcı değildiyse de, yalnızca karmaşık ve canlı bir popüler altkültür ile avangardın deneyciliği arasında bir bağ kurmakla kalmamış, aynı zamanda bu ilişkide bir *karşılıklılık* başlangıcını da imlemiştir – yani, Bourdieu'nün ifadesiyle, bu sadece sanatçıların cazı sanat olarak yeniden tanımlayıp toplumsal bir kazanç elde ettikleri bir an olmakla kalmadı, caz müzisyenleri de bu durumdan en az onlar kadar faydalandılar. Öte yandan, bu karşılıklılık başta New York'ta olmak üzere ilk önce ABD'de gerçekleşti. 1930'larda, Nazizmden

kaçan, aralarında pek çok önemli avangard sanatçının da olduğu Avrupalı sığınmacılar akın akın New York'a geliyordu; Avrupa'nın modernist kültürel zenginliğini beklenmedik bir ölçekte ABD'ye taşıyan bu sanatçıların giderek artan avangardist faaliyeti sonucunda da, yaklaşık yirmi yıl içinde Paris avangardın başkenti olma payesini kültürel ve toplumsal anlamda kaynayan bir kazana dönüşmüş New York'a devretmiş oldu. Kentin Avrupa modernizmiyle arasındaki ilk doğrudan karşılaşma, doğrusu, 1914 öncesi Paris'ininkine benzer bir heyecan yaratmıştı ancak aralarında bazı ciddi farklar da yok değildi. Birincisi, buraya ulaşabilen küçük grup ve çevreler, ciddi bir refah ve kültürel hayırseverlik iştahı kabarık bir plütokrat sınıfını barındıran, dünyanın en güçlü ekonomisine sahip ülkenin kültürel başkentinde çalışmaya başlamışlardı. Buna bağlı bir diğer fark da (aslında bunun ürünü olan) şuydu: Yeni kurulan (1929'da) Museum of Modern Art (Modern Sanat Müzesi), her çeşit avangard sanatçı için eserlerine meşruiyet katacak ve nihayetinde onları kurumsallaştıracak ve kentin çağdaş sanat piyasasına uyarıcı bir etki getirecek bir araç olmanın yanında, bu sanatçılar için eşsiz bir kaynaktı da. Üçüncü olarak, Amerikalı avangard sanatçılar Avrupa modernizmini ve onun yeni gelen temsilcilerini hem birer örnek hem de bir meydan okuma olarak büyük bir heyecanla karşıladılar. Halihazırda enerjik bir avangard oluşumun yanında –en azından I. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllardan itibaren faal olan– özellikle canlı bir popüler kültüre (ve artan meta kültürüne) sahip bir kentte bu iki gücün birleşmesiyle kültürel deneyler ve yenilikler eşi görülmemiş bir ivme yakaladı. Bu kültürün

önemli unsurlarından biri de cazdı: Kökleri güneydeki siyahi halkın folk kültürüne dayanan ve ağırlığını siyahi caz müzisyenlerinin oluşturduğu caz, iki savaş arasındaki yıllarda Amerikan popüler kültürünün bir anda en dinamik öğesi haline gelmişti ve yüksek kültüre ait kurumsallaşmış ırkçılık nedeniyle de yine bu kültüre girmesi en zor olandı.

Öte yandan, Bernard Gendron'un verdiği ayrıntılara bakarsak, 1940'ların caz dünyası, bu müziğin yeniden konumlanmasıyla sonuçlanan iki çatışmaya sahne oldu: İlki New Orleans çıkışlı "dixieland" gelenekçileri ile ticarileşen büyük orkestralı "swing" grupları arasındaydı; ikincisi de swing ile karmaşık ve zorlu "bebop" caz arasında yaşandı. Geleneksel cazın itirazlarından sıyrılmasını bilen ve düpedüz ticarileşen 'swing'e bu kez Avrupa'nın avangard müziğinden etkilenen Dizzy Gillespie, Charlie Parker ve diğerlerinin daha ussal buluşları meydan okumaya başlamıştı. Gendron'un da belirttiği gibi, "cazın bir eğlence müziği olmaktan çıkıp sanatsal bir müziğe evrilen tarihsel dönüşümü 1940'ların ortalarında bebop devrimiyle başlamış ve yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki bariyerleri kaldıracak köklü bir değişimin fitilini ateşlemişti. Bunun öncesinde, yüksek ve düşük kültür arasındaki etkileşimlerin nasıl olacağına, kendisinden bir şeyler araklandığını pek de anlamayan ya da bunu umursamayan daha edilgen bir kitle kültürüne ait malzeme ve araçlara büyük bir şevkle el koyan modernistlerden oluşmuş tek taraflı bir mekanizma karar veriyordu. Bebop akımıyla birlikte ve ondan sonra ise kitle kültürü bu alışverişlerde daha atak davranmaya başladı... Rock müzik, sinema, MTV ve reklamcılık, içi avangard yöntem ve pratiklerle dolu bir ambarı özgürce yağmaladı.

Avangard ve meta kültürü arasındaki alışverişte dengelerin nasıl değiştiğini neredeyse aynı döneme ait iki fotoğrafla betimlemek mümkün (Resim 9 ve 10). 1950'de çekilen ilkinde, Jackson Pollock, yere serili devasa bir astarsız tuval üzerine, içinde emaye boyası olan bir tene-



Resim 9. Jackson Pollock resim yaparken, 1950,



Resim 10. Cecil Beaton'un *Vogue* için yaptığı moda çekimi, 1951.

keden fırçasıyla aldığı boyayı sıçratarak, artık herkesin bildiği o "damlatma" resimlerinden birini daha yapıyor. Pollock'un uyguladığı bu teknik ("aksiyon resmi" diye bilinir) mekanize olmuş meta kültürüne karşı ve aynı zamanda ondan kurtulmak amacıyla, primitif iz bırakma eyleminin o saflığını ve psişik enerjisini resim yapma edimine geri kazandırma girişimi olarak yorumlanıyordu. Fakat, Cecil Beaton'un *Vogue* için yaptığı bir moda çekimine ait, bir sonraki yıl çekilen ve tıpkı bir Pollock eserini andıran bir

tablo önünde son moda bir elbiseyle poz veren bir modelin olduğu ikinci fotoğraf, bu kurtuluş mücadelesinin daha en başından kaybetmeye mahkûm olduğunu gösteriyor. Denebilir ki, o andan itibaren, avangard kültür, "yüksek" kültürün parmaklıkları arkasına geri çekilmek ile kültürel kontrolü ele alan "düşük" meta kültürünün ayartıcı yönlerine ve dinamizmine teslim olmak arasında gidip gelmeye başlamıştı. İlki için, Clement Greenberg, 1939'da yazdığı ufuk açan denemesi "Avangard ve Kitsch"de, "sahip olduğumuz biricik canlı kültür" olarak adlandırdığı hareketin mekanik, basmakalıp, yapay, "kitsch" meta kültürünün kuşatmasından sağ çıkmasının tek yolunun kendi özerkliğini ilan etmesi olduğunu savunmuştu, ki bu da her sanatçının kendi mecrasına özgü niteliklere ve bu mecralara ayırt edici özellikler ve değerler katan araçlara ve uygulamalara doğru bir "içe dönüş" anlamına geliyordu; özetle, yalnızca sanatla ilgili sanat (en genel anlamıyla) üretmek. Greenberg'in estetik üzerine görüşleri, "yüksek" ve "düşük" kültür ya da o zamanların tabiriyle "ince" ve "kaba" beğeniler arasındaki bu ayrımı modernist kültürün kurum ve hamilerinin toplumsal çıkarlarına uygun bulması itibarıyla 1940'lara ve 1950'lere damgasını vurdu. Böylelikle, bu görüş, kendine atıfta bulunan, "özerkçi" avangard sanatın egemen sınıf kültürünün kurumlarınca özümsenmesinde bir ölçüt haline geldi.

İkincisinin cazibesinden, yani meta kültürüne teslimiyetten bahsedersek, savaş sonrasında, 1950'lerde hızlı bir gelişme dönemine giren ABD'de, savaş dönemi imalat sanayisi kruvazör ve tankları bırakıp Cadillac ve televizyon üretimine geçtikten sonra, orta sınıf da savaş sırasın-

da harcamalarından kısıp biriktirdikleriyle sonunda kendi arzu nesnelerine kavuştu ve bu tüketime dayalı ekonomi de gözden kaçması imkânsız ve karşı konulmaz canlı reklam imgelerine sahip bir "bolluk estetiği" yarattı. Bu da, Picasso ve yüzyılın ilk yıllarının avangardları da dahil, dünyanın her yerinden sanatçıları kendine çekiyordu, ancak bu kez amaçları onun motiflerini ve aygıtlarını yağmalamak değil, ateşe üşüşen kelebekler gibi onunla bütünleşmekti – ve ona ne kadar yaklaşırlarsa alevlerinden kaçmak da bir o kadar zorlaşıyordu. Savaştan ağır yara alan Batı Almanya'nın durduğu yerden, Gerhard Richter ve Sigmar Polke gibi ressamlar, İngiliz sanatçı Richard Hamilton'un tabiriyle, bu "pop" kültürüne eleştirel bir ironiyle yaklaşabiliyorlardı. Kemer sıkmak zorunda kalan Londra'da, Hamilton, heykeltıraş Eduardo Paolozzi ve diğerleri (yazar ve mimarları da içine alarak) 1950'lerin başlarında Amerikan pop kültürüne dönük yoğun ilgilerini paylaşmak amacıyla toplandıkları Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde "Bağımsızlar Grubu" adlı bir oluşum başlattılar. Örneğin, Chrysler'in yüzgeci andıran tasarımı gibi şeylere duydukları "niş" tutkuları olsa da, kendi ülkelerinde neredeyse her şey karneye bağlıyken Amerika'daki bu tüketim bolluğunun buruk ve hasetlikle yoğrulmuş bir tüketici kalabalığı yarattığının da apaçık bilincindeydiler. Bu esnada, ABD'de sanatçılar bu eleştirel mesafeyi pek fazla koruyamıyorlardı ve Amerikan Pop Sanatı eleştirel olmaktan ziyade kendini ona kaptıran hazcı bir perspektiften tanımlanıyordu (gerçi, önemli istisnalar ve bunun farklı dereceleri de yok değildi). Tahmin edildiği üzere, sanat piyasasındaki simsar ve koleksiyonerlerin de aynı biçimde metaya teslim olmaları,

belki de, nihayetinde bir postmodernizm formunda bu durumun kuramsal izahını üretmişti, ki bunun savunucularına göre, "ticaret ve kültürün evliliği", sanatı, bencilliğin gettosundan ve modernizmin özerkliği ile kendine atıfta bulunma tavrı üzerinde temellenmiş Greenbergci öğretiden kaynaklanan katı tutumdan kurtarmıştı. Durumu bu şekilde yorumlayanlara göre, kültürel gündemin tepesinde artık saflık değil, haz vardı.

Kültürel bir oluşum olarak avangard da, böylelikle, 1960'ların sonlarına doğru ya bizzat meta kültürü tarafından temellük edilerek ya da bu duruma kültürel bir özerklikle direnmeyi tercih eden bir sanat dünyasıyla artık iyice kurumsallaşmıştı. Sanatın toplumun ön saflarını oluşturduğu, Shelley ve Saint-Simonculara has anlayıştaki gibi, onun yoluna imgelem gücüyle ışık tuttuğuna dair çıkış noktası, "yüksek" kültürün "kitsch"in zehrinden etkilenmemek için toplumsal anlamlılık pahasına kendinde kapalı kalma zorunluluğuna ya da sanat ve toplumun bütünleşmesi umutlarının distopik bir karikatürüne dönüştü. Postmodernizmin en revaçta olduğu 1980'lerin ortalarında, edebiyat tarihçisi ve kültür kuramcısı Terry Eagleton'ın dediği gibi, bu "devrimci avangardizmi harcayan kötü bir şaka" olmalıydı. Ve, göreceğimiz üzere, o zamandan bu yana, bu iki seçenek, ulusal ekonomileri canlandırmada Midas'ı hatırlatan bir kapasiteleri olduğu varsayılmış ve tüm dünyada yönetici kesimin takıntısı haline gelen "yaratıcı endüstriler" kavramı altında bir kez daha birbiri içinde eridi.

Ne var ki, bu temellük edilişe salt avangard cephesinden bakmamaya özen göstermeliyiz, yoksa çok önemli bir

gelişmeyi gözden kaçırmış oluruz. Beaton'un moda çekimi, tıpkı cazdaki bebop akımı gibi, yalnızca metalaşmadan avangardist kaçış girişimlerinin beyhude olduğunu değil, aynı zamanda meta ve popüler kültür endüstrileri ve bunların müşterilerine büyüleyici gelen şeylere karşı avangard kültürün zaafı olduğunu da gösteriyor. Bir zamanlar fazlasıyla provokatif, uygunsuz veya pornografik ya da siyasal sayılan avangard artık genel beğeninin sınırlarının ötesinde değildi ve bu doğrultuda *Vogue*'un kendi tarzını daha çekici kılmak için avangardizmi kullanması şunu gösteriyordu: Pahalı markalardan oluşa bir pazarın yaratılması ve sürdürülmesinde, kavranması zor dahi olsa, entelektüelliği ve "seçkin" beğeniyi çağrıştırdığı için avangard sanattan faydalanılabileceğine dair genel bir farkındalık oluşmuştu. Bu da en nihayetinde (daha önce de belirttiğim gibi), Greenberg'in avangard sanatçılara yüklediği "özerklik" ödevinde ısrar etmesinin toplumsal anlamıydı –estetik olanın aksine– ve bizzat tüketim endüstrilerinin bunu temellük etmemeleri için hiçbir gerekçe yoktu. Bu, salt avangard sanatın temellük edilmesi anlamına gelmekle kalmıyordu; "avangard" kavramı da temellük edilmişti, ki bunu yapan da sanatın Romantik dönemden beri karşısında durduğu bu metalaştırmaydı – ve aynı zamanda tüketimci yenilikçiliğin dayatmaları ile onun I. Bölüm'de işaret ettiğim değerlerinin reddedilmesi arasındaki çelişkinin yinelenmesi ve başka bir boyuta geçmesiydi. Beaton'un *Vogue* için yaptığı bu çekimden, yani 20. yüzyılın ortalarından itibaren halkın ezici bir çoğunluğu için, kavram, artık tüketimciliğe bir alternatif olmaktan çok, onun sınırları içinde gerçekleşen yenilikleri, buluşları ve imgelemi ifade

eder oldu – kitabın başında da saydığım gibi, saç tasarımından yaşam koçluğuna dek bir dizi alandaki uygulanımında olduğu üzere. İşin aslı, görece tek tip piyasalar için çok miktarda malın "Fordist" seri üretiminin yerini, daha kapsayıcı bir tüketici kitlesi oluşturmak amacıyla, "post-Fodist" bir niş pazarlama aldı ve "avangard" etiketinin rekabetçi bir avantaj sağladığını birçok kişi fark etmiş oldu.

1980'lerin postmodernizmi, avangardın temellük edilişindeki bu karşılıklılıkları bir araya getirmek suretiyle, sanat ve kitsch arasındaki sınırları muğlaklaştırdı, ki hem iki savaş dönemi arasındaki avangardlar hem de Greenberg'in onları yeniden tanımlayışı farklı yollardan da olsa bu sınırlara dayanmaktaydı. Böylelikle, kültürel yaratıcılığın toptan piyasanın gereksinimlerince massedilmesinin önünü açmış oldu. Bu doğrultuda, Beaton'un *Vogue* çekimini zamanımıza uyarlayalım: Bugün, moda endüstrisinin cadde modasını kirleten kullanışlılık anlayışı üzerinde yükselmiş, beyaz bulutlarda yaşayan ve yalnızca podyumlarda sergilenen *haute couture* cephesine bakarsak eğer, tasarımcıların aslında "beden"in güzel sanatlardaki keşfinden ilham alan "kavramsal" tasarımlar yarattıkları görülür (örneğin, Rei Kawakubo'nun 1990'ların ortalarında Comme des Garçons için tasarladığı ve kıyafetleri giyen kadınların beden profillerini tahrif eden dolgu malzemelerinin kullanıldığı "Lumps and Bumps" [Yamru Yumru] adlı koleksiyonu). Bu doğrultuda, karşılıklılık ilkesi uyarınca kendisi de eskiden moda endüstrisinde tasarım danışmanlığı yapmış olan Lucy Orta, yine 1990'larda bir *Refuge Wear* (Sığınmacı Giyimi) serisi hazırladı; Orta, bu tasarımlarında, tekstil ve kumaşı bireylerin yabancı koşullarda hayatta kalabil-

melerini sağlayan "portatif yapılar"a dönüştürerek, yerinden yurdundan edilen ve evsiz insanların artan sayısına ve artan farkındalığa dikkat çekmeye çalışmıştı. Üzerinde 1993'te çalışmaya başladığı bu projesi, toplumsal ve kişisel rahatsızlık gibi durumlara da dikkat çekmek amacıyla, birçok kamusal alanda gerçekleştirilen, *Refuge Wear City Interventions* (Sığınmacı Giyimine Kentsel Müdahaleler) adını taşıyan bir dizi '*happening*'e doğru evrildi (Resim 11). Bu çalışma, gösterdiği tüm o toplumsal vicdanlılığa rağmen, bu tür faaliyetleri belgelendiren, tanıtan ve pazarlayan bir galeri sisteminin güvenli limanına demir atmaktan da geri kalmıyordu; toplumsal ve siyasal dezavantajı tam da sanatının nesnesi haline getirerek onu bir gösteriye dönüştürdüğü için de, o dayanıksız köküne kadar postmoderndi. Dolayısıyla, son dönemlerde bu tarz geçişler arasındaki, sanat ile yaşam tarzı pratikleri ve ürünleri arasındaki farkların ayırt edilmesinin zorlaştığı melez alanlar çoğaldıkça çoğaldı. Bunlardan biri de www.theavantgardediaries.com adresindeki *The Avantgarde Diaries* (Avangard Günlükleri). Mercedes-Benz'in açtığı ve sponsor olduğu, kendi yazdıkları tanıtımda geçen tabirle bu "dijital platform", bize, "yaptıklarına hayranlık duyduğumuz insanların gözlerinden bakma" olanağı sunuyor. Açıklamada şöyle deniyor: "Yaratıcı alanlardan gelen katılımcılarımızdan her bir makalede zamanının ötesinde olduğunu düşündükleri birini ya da bir şeyi tanıtmalarını ve neden böyle düşündüklerini anlatmalarını rica ediyoruz... Bu dijital platformla bağlantılı olarak dünyanın her yerindeki metropollerde üç gün sürecek festivaller düzenlenecek. Her bir etkinliğin küratörlüğünü yaratıcı endüstriden gelen bir uzman üstlenecek



Resim 11. Lucy Orta, *Sığınmacı Giyimine Kentsel Müdahaleler*, 1998.

ve avangard üzerine kendi kişisel görüşlerini sergileyecek." Hiçbir yerde otomobillerden bahsedilmemiş.

Gelgelelim, avangard oluşum hiçbir zaman yekpare olmadı; II. Bölüm'de de gösterdiğim gibi, birden fazla gücün (anahatlarını daha önce çizdiğim I. Dünya Savaşı sonrası toplumsal dinamikler) baskısına maruz kalarak farklı ve bazen de çelişkili biçim ve konumlar alan gruplardan meydana gelmiş çok renkli bir ağdı. Ağın New York'ta bulunan grubunda oluşumu şekillendiren piyasaya bağlı ve

kurumsal etkenlere, 1960'ların sonlarındaki şartlara dayalı siyasal boyutlar da eşlik ediyordu: Vietnam Savaşı, sivil haklar hareketi, Çekoslovakya'nın Rusya tarafından işgali, kadın özgürlüğü hareketinin yükselişi, iki Kennedy'nin ve Martin Luther King'in öldürülmeleri. Aynı anda, Atlantik'in her iki yakasında da üniversite eğitimi alan ilk sanatçı kuşağı sanat tarihi araştırmaları yapmaya başlayacak ve Soğuk Savaş ideolojisi nedeniyle tarih kitaplarından çıkarılan, 1920'lerin ilk yıllarındaki Sovyet avangard deneylerini keşfedecekti. Bunun sonuçlarından biri de, II. Bölüm'de de değindiğim Rus Verimliliği deneylerini hem bir model hem de Shelley'nin çıkış avangardizminin özgürlükçü arzularıyla yeniden bağ kurma aracı olarak gören pek çok sanatçının siyasallaşması oldu. Bir yandan pop kültürüne teslimiyet bir yandan da ona karşı seçkinci bir tutum gelişirken, avangard içinde bir dizi canlı, alternatif ve sıklıkla da öfke yüklü kültürel ifade ortaya çıkmaya başladı. Bunlar arasında folk-rock müzik, radikal sinema, tiyatro, dans ve bazıları ortak bir çalışmanın ürünü olan siyasal sanat eserleri üreten besteci John Cage'in rastlantısal keşifler ve gelişigüzel seslerden faydalanması gibi ezoterik ve/veya neo-Dada deneyciliği öne çıkıyordu. O bakımdan, 1960'ların sonları salt avangardın meta kültürüne teslim olduğu ve kültürel "düzen" tarafından kurumsallaştırıldığı bir dönem değildir, aynı zamanda azgın, vurdumduymaz ve keyfi yerinde kapitalist topluma ve kültüre karşı atılan bir savaş narasına, bir ideoloji olarak avangardizmin yeniden iddiasını ortaya koyduğu bir ana da karşılık gelir.

Son olarak, avangardın meta kültürüyle etkileşiminin "teslimiyet" kavramının imkân verdiği ölçülerden çok daha

karmaşık olduğunun da altını çizmek gerekiyor, zira kültürü tüketimcilik dışında yönlendiren daha pek çok başka unsur var. Tüketim mallarının üretiminde geliştirilen teknolojik yeniliklerin ardında yatan temel güdü her ne kadar –son tahlilde– kâr elde etme dürtüsü olsa da, bu tarz yenilikler, sıklıkla, kendi ivmesini de beraberinde getiren bir özerklik derecesi barındırır; internetin şaşırtıcı bir biçimde yaygınlaşması ve müthiş bir başarı yakalayan, toplumsal ve hatta siyasal sonuçlar doğuran sosyal ağ sitelerinin ortaya çıkması buna örnek gösterilebilir. Aynı şekilde, müzikten tasarıma bilgisayarda yaratılan bir dizi kültürel ürün de yine böyledir. Örneğin, bestecilerin yeni eserlerini dijital oyunlar için "arka plan müziği" formatında üretmeye ve film yapımcılarının da müzik videoları aracılığıyla kendilerini tanıtmaya başlaması da yine kültürel form ve pratiklerin yakınlaşmalarının bir sonucudur. Daha önce de gördüğümüz gibi, II. Dünya Savaşı'nın arifesinde, Clement Greenberg "Avangard ve Kitsch" başlıklı denemesinde tam da bugünkü teknolojik yeniliklerin güdümündeki melezlik veya yakınlaşma ile nitelenen ve aşındırıcı bir bayağılık kültürü olarak gördüğü bu yıkıcı dalgaya karşı demediğini bırakmamış ve her bir özgül kültürel mecranın özellikleri üzerine içe bakışçı düşünüm yoluyla avangardın buna direnmesi gerektiğini savunmuştu. Bugüne baktığımızda, bu çabanın en az Canute'ninki kadar nafile olduğu düşünülebilir. Peki, Greenberg'in tezi çürütüldü mü yoksa sadece boğuldu mu? Yani, sanat dallarının teknoloji güdümlü yakınsaklığının azgın dalgaları onun savını yuttu mu yoksa bunun *içinde* eleştirel ve muhalif pratik veya davranışlar için hâlâ fırsatlar bulunuyor mu?

IV. Bölüm

AVANGARD VE DEVRİM

Yanlı tanımlamalar

Eugène Delacroix'nın Louvre'da bulunan, 1830 tarihli *La liberté guidant le peuple* (*Halka Yol Gösteren Özgürlük*) adlı tablosu sanat tarihinde devrimci ayaklanma imgeleri arasında belki de en payidar olanıdır. Ve bunu da fazlasıyla hak eder: *Üç renkli bayrağı* dalgalandıran, savaşçı ruhlu, üstü başı paramparça ve alımlı Özgürlük ile ona eşlik eden, aralarında sanatçının kendisini temsil eden silindir şapkalı bir figürün de olduğu, Parislilerden oluşan rengârenk bir kalabalığın *les trois glorieuses*'ün (şanlı üç gün) –aynı yılın Temmuz ayında Bourbon monarşisinin yıkıldığı o "şanlı üç gün"– doruğundayken dramatik betimlenişi, aynı anda hem devrimci anın taşkın iyimserliğini, hem de toplumsal ve kültürel ötekileştirmenin zincirlerinden başka kaybedecek hiçbir şeyi olmayan tüm sanatçıların özgürlük içgüdülerini kalıcı bir etkiyle yakalar. İşte, avangard düşüncesinin siyasal eylemcilikten, daha doğrusu "sol görüş"



Resim 12. Eugène Delacroix, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, 1830.

ve genellikle devrimci siyasetlerden neredeyse ayrı düşünülemeyişini büyük ölçüde bu tarz yankı yaratan imgelere ve bu gibi sanatçıların betimlemelerine borçluyuz. Dahası, 1886'da, Neo-Empresyonizmle birlikte modern anlamıyla avangardın ilk nüvesinin, özbilinçli ve son derece yenilikçi sanatçılardan oluşan bir grubun doğuşunu, kısmen sol siyasal anarşist harekete yakınlıkları ve 1914'e gelmeden tüm Avrupa'yı kapsayacak yeni avangard ağın temel referans noktasına dönüşecek olan, 1884'te Paris'te jürisiz ve halkçı Salon de Indépendants'ı kuran Neo-Empresyonist ressam Paul Signac gibi anarşistler şekillendirmişti.

Ne var ki, tanım gereği hem kültürel hem de siyasal (sol) eylemci olarak avangard sanatçı anlayışı eksik ve yanlıdır: Yani, natamam ve partizandır. Partizanlığıyla ilgili olarak bu bölümde göreceğiz ki, bugün bazı çevrelerdeki her yerdeliğinin temel nedeni, 1960'ların sonlarında, Soğuk Savaş'ın her iki cephesinde yaşanan siyasal çalkantılardır. Ancak, ilkin natamam karakterine değinmemiz gerekiyor. Zira, sanat tarihçisi Paul Wood'un ileri sürdüğü gibi, Saint-Simon ve Shelley'nin sanatçının rolüne dair fikirlerini birkaç yıl sonra "sanat sanat içindir" yollu farklı bir anlayışın takip etmesi ilginç bir olgudur. Bu fikrin ilk savunucusu ise *Mademoiselle de Maupin* adlı romanının önsözünde, "Hakiki güzellik sadece hiçbir işe yaramayandadır; yararlı olan her şey çirkindir, zira bir ihtiyacı ifade eder ve insanın da ihtiyaçları, tıpkı o acınası, zayıf doğası gibi aşağılık ve iğrençtir. Bir evdeki en yararlı yer de heladır," diyen yazan Théophile Gautier'dir. Gautier ne bir avangarda ne de sanat olarak avangarda herhangi bir göndermede bulunurken, sanata bakış açısı, Saint-Simon ve Shelley'ninkinin apaçık tam tersidir – ve sanatın *içinde* bir avangard kavramının, bu avangardı ana damardan ayrı tutma anlayışını da içerdiği düşünülürse, aslında hem diğer ikisinin hem de Gautier'nin vurgusunu aynı anda benimsiyordu; zaten özerklik savunusu ile topluma öncülük etme iddiaları arasındaki gerilim de bundan kaynaklanıyordu.

Ne var ki, kültürel avangard ile sol siyasetler arasında bir ilişki olması gerektiği varsayımı natamam olduğu kadar yanıltıcıdır da, çünkü, avangard sanatçıların (her çeşit) siyasal faaliyetleri sol haricindeki *diğer* siyasetleri de içeriyordu. Kültür tarihçisi Raymond Williams'ın da

gözlemlediği gibi, 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarının avangardı, kendini kısmen "burjuva" karşıtlığı üzerinden tanımlıyordu – farklı konumlardan (siyasal açıdan bağdaşmayan) seslendirilebilen bir karşıtlıktı bu. Dolayısıyla, burjuva "maddiyatçı ve bayağı, sosyal yönden yapmacık ve geri kafalı, ahlakçı ve manen sığ" olmakla aristokratik bir konumdan suçlanabilirken, "yeni örgütlenmeye başlayan işçi sınıfı için (...) yalnızca çıkarcı bir ahlak ile rahatına düşkünlüğü bünyesinde birleştiren burjuva bireyi değil, işveren ve parayı kontrol eden bir sınıf olarak da burjuva ilgi odağı haline gelmişti". 1890'ların Paris'inde, aralarında Pierre Bonnard, Édouard Vuillard ve Félix Vallotton'un da olduğu, kendilerine "Nabi" (İbranice "mesih", tam bir avangardist kendinden menkul oluş, böyle bir şey varsa tabii) diyen bir grup sanatçı, dindar bir Katolik olup ezelden beri sağ siyaseti savunan ve yeni asra girerken daha da katılaşarak Yahudi karşıtı monarşist Action Française'e (Fransız Hareketi) destek veren ressam Maurice Denis'yi de aralarına almışlardı. Nabiler'in sözcülüğünü üstlenen Denis, 1890'da (20 yaşında) yazdığı "Neo-Gelenekçiliğin Tanımı" başlıklı ilkesel bir makalesinde, avangard sanatçılara, estetik olduğu kadar toplumsal bir hiyerarşik düzeni de temsil eden klasisizmin kutsal değerlerine dönme çağrısında bulunmuştu.

Kayda geçenlerden bir diğeri, şair Marinetti'nin, 1909'da İtalya'da başlattığı kendinden emin avangardist Fütürist hareket vasıtasıyla, yaklaşık on yıl sonra Faşizmin takip edeceği eril bir modernperestliği teşvik etmesi oldu. "Savaş dünyanın tek mikrop kırıcısıdır" diye ilan ettiği 1915 tarihli bir manifestosu kavgaya hazır bir milliyetçi

tutkuyla harlanmıştı ve Marinetti de 1920'lerde Mussolini rejimini savunmak için faal bir biçimde dünyayı turlamaya başladı. Onun bu kavgacı ruhunu, 1914 Ağustos'undan önceki aylarda, Londra'da, aşırı milliyetçi İngiliz vatanseverliği ile modern endüstriye ve kentlerin katı makine formlarının yüceltilmesine dayanan ve disiplinlerarası bir "-izm" olan "Vortisizm"i kuran yazar ve ressam Wyndham Lewis ve şair Ezra Pound da paylaşıyorlardı (gerçi, Lewis Kanada'da doğmuştu ve Pound da Amerikalıydı). Farkındalıkları ve kavgaya hazır oluşlarıyla, avangardist bu iki adam, iki savaş arası yıllarda istikrarlı bir biçimde sağ siyasete doğru ilerlediler ve en nihayetinde Hitler'i savunur hale geldiler.

Avangardın "diğer" siyasetleri ne Denis, Marinetti, Lewis ve Pound'unki kadar aşırı ne de bu denli belirgindi; işin aslı, iki savaş arası dönemde avangard kavramının kapitalist ve komünist cenahlarınkinin tam aksi yolları çağrıştırdığı düşünülüyordu. Paul Wood'un da belirttiği gibi, avangard "her iki taraftan da kurşun yemişti": 1929'daki çöküşün ardından gelen Buhran yıllarının çalkantı ve belirsizliklerini de hesaba katarsak, yıkıcı ve solcu çağrışımlar en çok Batı'da rağbet görürken, Stalin'in yeni kurulan Sovyet İmparatorluğu kapitalist yönetimlerin düşmanca tutumlarına karşı savunmaya geçmiş ve sonuç olarak buradaki komünist gruplar da "burjuva" hamiliğine, dolayısıyla avangard kültürün karakterine yüklenmeye başlamışlardı. Ve, daha önce de gördüğümüz gibi, 1923 tarihli "Proleter Sanat Manifestosu"na imza atanların durumunda da, solcu *siyasal* avangardın bu hasmane tutumu, bu sanatçıların hem işçi sınıfının burjuva zevklerini hem de Bolşevik siya-

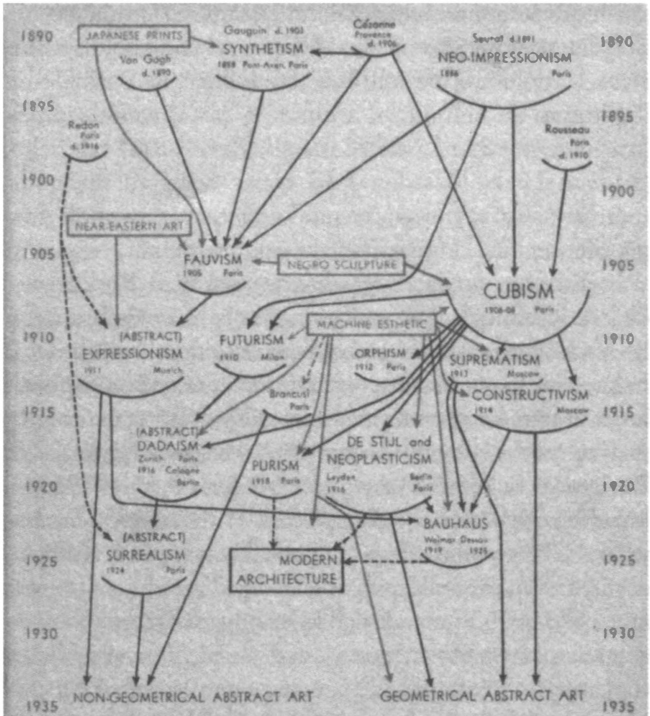
setinin kendi estetik bağımsızlıklarına el uzatmasını sert bir dille eleştirmesine yol açtı.

Yeniden avangard ve modernizm

İki savaş arasındaki avangard oluşuma dahil sanatçıların, yine bu oluşumun kaynağı olan Neo-Empresyonist çevrenin nitelendirdiği siyasal işbirliklerinden uzaklaşmalarını sağlayan işte yine bu tarz estetik özgürlüklere dayalı kolektif bir kimlik farkındalığının gelişmesiydi. Daha öne bahsettiğim bu özgürlükler, merkezine ana damar sanat dünyasından oldukça farklı olan zanaat mirasını, estetik ilkeleri ve sağlam bir altyapıyı (simsarlar, yayıncılar, eleştirmenler, menajerler ve hamiler) koyan"alternatif uzmanlık"a aittiler. Bu oluşumun tam da bu uzmanlık etrafında safları sıkılaştırması süreci –yani, 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına dek Batı toplumlarını nitelendiren işbölümünün gelişimi ve uzmanlık bilgisinin tekelleşmesi bünyesindeki diğer uğraşların mensuplarıyla kültürel avangardın paylaştığı, bizatihi *uzmanlaştırma süreci*– onun *kurumsallaştırılması* olarak da okunabilir. Burada kurumsallaştırma derken ana arterlerinin güçlendirilmesini kastediyorum: Toplumsal ve kültürel bir gruplaşmayı en başında nitelendirecek kural ve protokollerin adım adım belirlenmesi ve buna bağlı olarak resmiyetsizliğin ve hatta belki de deneycilik yetilerinin kaybedilmesi.

Başlangıçta gayrı resmi nitelikli gruplaşmaların böylesi bir formülleştirme sürecinden geçmeleri her ne kadar gelişimlerinde ayırt edilebilir bir örüntü olsa da, kültürel avan-

gardın durumunda bu hadisenin bütünüyle kendiliğinden meydana geldiği söylenemez. İki savaş arasındaki dönemin siyasal, toplumsal ve kültürel dinamikleri ve özellikle de kapitalizm ve komünizm arasındaki çarpışmanın giderek kızışması, avangard sanatçıların (her mecradan) salt belirgin siyasal yakınlıklardan değil, bizzat avangard oluşumun tam bir asır önce kavramı nitelendiren başlangıç ilke ve güdülerden uzaklaşmasında da etkili olmuştu. Nazizmin yükselişe geçmesiyle Avrupalı sanatçılar New York'a kendi kendilerini sürgüne yolladılar ve kent o andan sonra hem uluslararası avangardın hem de giderek uluslararası hale gelen kapitalist sistemin merkezine dönüştü ve bunların ilkinin kurumsallaştırılması –ikincisini yönetenlerin ihtiyaçları doğrultusunda temellük edilmesi– hız kazandı. Bu kentte bulunan Museum of Modern Art'ın (1929'da kuruldu) ilk yöneticisi olan Alfred H. Barr, 1930'lar boyunca, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan Kübizm, soyut, Dada, Sürrealizm ve diğer "-izm"lerin birçoğunu bir araya getiren, haritalandırılabilir ve müstakil bir modernizm şeceresi çıkaran bir tarihten sanat dışındaki dünyaya yapılan tüm atıfların sökülüp atıldığı, modern sanatı apolitik bir çerçevede yeniden tanımlayan oldukça etkili bir sergi programı hazırladı (Resim 13). Bu anlatının grafik temsilini yansıtan ve 1936'da MoMA'da düzenlenen *Cubism and Abstract Art* (Kübizm ve Soyut Sanat) adlı esaslı bir sergi için hazırlanan katalogun içkapağında yer alan bu görselin kenarlarındaki tarihlerin hiçbir anlamı yoktur, zira ne kendi aralarında ne de denk geldikleri sanat akımları arasında herhangi bir bağ bulunur – katalog öylesine tesirli olmuştu ki, elli yıl sonra bile yeni baskıları yapılmaya devam etti.



Resim 13. Alfred H. Barr, *Kübizm ve Soyut Sanat*, MoMa'daki bir sergi katalogunun kapağında uygulanımı, 1936.

"Giriş" bölümünde de belirttiğim gibi, "avangard" ile "modernizm" arasında, her iki kavramın da tarihi boyunca hep çok yakın bir ilişki olagelmiştir. Modernizm, zaman içinde, her sanatçının gözünde, kendi modernite deneyimleriyle ilgili düşüncelerini simgeleyen ve ifade eden yöntemlere işaret eden bir terime dönüştü ve bu süreçte de çoğunlukla kendi mecralarına özgü niteliklerle etkileşime geçtiler ve yine bu mecralara özgü gelenek ve yöntemleri modernitenin nasıl sorguladığını keşfettiler. Bu sanatçılar, modern sanat üretimi alanındaki estetik konumlar, karşıtlıklar ve alternatiflere dair bir farkındalıkla hareket ettikleri için, yürütülen"sorgulamada" kullanılan yöntemler de olabildiğince avangardist idi. Örneğin, bu sahaya ait kültürel alanlarda yazılıp yayımlanan bir roman veya bestelenen ve icra edilen bir senfoni, çekilen ve gösterime konan bir film ya da yapılan ve sergilenen bir resim ve bu bağlamların diğer toplumsal alanlarla ilişkisi. Dolayısıyla, modernist sanat (en genel anlamıyla) onu üreten belirli avangard gruplarının karakteriyle şekillendiği için çok çeşitli formlar alabilmekteydi. II. Bölüm'de de gördüğümüz gibi, iki savaş arasındaki dönemde Rus Devrimi'ni ilham kaynağı olarak gören ve eserlerine ivedilikle değinilmesi gereken sanat dışı bir gündem katarak siyasal bağlama oturtan avangard çevre içindeki sanatçıların tümü, temsil geleneklerini sıklıkla siyasal bir açıyla "sorguluyordu". Bizzat Rusya'daki konstrüktivist ressamlar, oyun yazarları, heykeltıraşlar ve şairler, Berlin'deki Dada grupları, Macaristan ve Polonya ve diğer yerlerdekiler kendi modernizmlerini siyasal hedeflerine ulaşmak için kullanıyorlardı. Bunun en etkileyici örneklerinden biri de Alman oyun yazarı

Bertolt Brecht'in geliştirdiği teknikti: 1939 tarihli *Cesaret Ana ve Çocukları* gibi destansı dramalar sahnelenirken, seyircilerin oyuncular tarafından sergilenen bir temsil izlediklerini asla gözardı etmemeleri sağlanıyor ve, geleneksel natüralist tiyatrodaki gibi hayal ürünü bir âleme dalmaktan ziyade, oyundaki olayları kendi durumlarıyla ilişkilendirmeye teşvik ediliyorlardı.

Barr ile başlayan, onun 1936 yılında yaptığı krokinin simgelediği modernizmin yeniden tanımlanması sürecinde, siyasetle yoğrulmuş tüm modernizmler bir kenara atılarak yerlerine kendi kendini idame ettiren, kendine dönük bir estetik içgözleme dayalı tek bir modernist proje getirildi. O krokide bu niyet dolaylı bir biçimde ifade edildiyse de, birkaç yıl sonra açıklık kazandı: Clement Greenberg, 1939'da yazdığı başat önemdeki denemesi "Avangard ve Kitsch"te, daha önce de belirttiğim üzere, "sahip olduğumuz biricik canlı kültür" olarak adlandırdığı hareketin mekanik, basmakalıp yapay, "kitsch" meta kültürünün kuşatmasından (kendi deyişiyle) sağ çıkmasının tek yolunun kendi özerkliğini ilan etmesi olduğunu savunmuştu – tüm mecralardan her sanatçının bu mecralara has özelliklere, ona ayırt edici nitelikler ve değer katan yöntem ve sonuçlara ulaşacak bir "içe dönüş" gerçekleştirmek, sadece sanat üzerine sanat üretmek. Daha önce de ifade ettiğim gibi, "yüksek" ve "düşük" kültür ya da "ince" ve "kaba" zevkler arasında bu tür bir ayrımın korunması, modernist kültürün kurum ve hamilerinin toplumsal çıkarlarına uyduğu için, Greenberg'in denemesinin etki gücü de özellikle 1940'lar ve 1950'ler'de daha da arttı. Buna bir de avangard kültürün siyasetle olan ilişkisinin kesilmesinde

oynadığı benzer rolü ekleyebiliriz; 1960'ta yazdığı bir diğer çığır açıcı denemesi "Modern Resim"de yinelenen savında da, ABD'nin siyasal seçkinlerinin Soğuk Savaş dönemindeki kültür politikalarına özimlemeci, "özerk" avangardın ne ölçüde massedildiğini serimler ("Giriş" bölümünde de işaret ettiğim gibi, siyasetten arındırılmış estetik özgürlükleri ile Sovyet kültürünün siyasal prangalarını Amerikan kültür propagandası programının bir parçası olarak karşı karşıya koyarak – dolayısıyla, ironik bir biçimde, Amerikanlaştırılmış bir modernizmi siyasal hedefleri için kullanmış olur ki onun bizzat takdis edilişinde en önemli rol görünüşteki özerkliğine düşer). 1960'ların ortalarında, pop sanat vasıtasıyla Amerika'daki meta kültürünün gücünün yüceltilmesiyle birlikte, kültürel avangard oluşumun tüm muhalif siyasetlerden arındırılması süreci, en azından modern sanatın yeni başkentinde, böylelikle tamamlanmış oldu.

Diğer tanımlamalar, diğer ölçütler

Gelgelelim, ister kültürel ister siyasal olsun, hiçbir hegemonya veya tahakküm asla tamamlanmış sayılmaz ve tarih de hiçbir zaman yerinde saymaz. 1960'lar, aynı zamanda, salt ABD'de değil, Batı dünyasının geri kalanında da radikal fikirler ve güçlerin görünürlüklerinin artmasına sahne oldu: Amerika'nın Vietnam'daki savaşının derinleşen sancıları, Çekoslovakya'nın komünizmle mücadelesini bastırmaya çalışan Sovyet blokunda yaşanan benzer durum, Afro-Amerikalıların sivil hak mücadeleleri, kadın

hareketi ve Atlantik'in her iki yakasında da üniversitelerde yaşanan öğrenci ayaklanmaları. Tüm bu kuvvetler, avangard oluşum içinde, her mecradan sanatçılarla ve dünyanın hemen her yerinde, kültürel pratiklerinin metalaştırılmasına karşı giderek artan nefretlerinde ve Greenbergci öğretinin kesip attığı, siyasetle biçimlenen modernizmlerin çokluğunun o ilk zamanlarına yeniden kavuşma arzularında ifade bulmaya başladı. Sanat, 1960'lar boyunca, özellikle 1920'lerin Rus avangardını yeniden keşfetmeye, özümsemeye ve giderek daha çok onun üzerine bir şeyler inşa etmeye başladı. Kültür ve Bolşeviklik arasındaki bağ üzerine kısa sürede yapılan derinlemesine incelemede, kapitalizme karşı bu doğrudan meydan okuma anında, bu avangard grup, meta kültürü ve kurumsallaşma yoluyla temellük edilen, kökleri Shelley'ye dayanan avangardist ideolojiden umudunu kesmeyerek onun tarafında yer aldı. Sergei Eisenstein, Dziga Vertov ve Vsevolod Pudovkin'in filmleri, Vsevolod Meyerhold'un tiyatro yapımları, Moskova dilbilim çevresinin araştırmaları, Valentin Voloşinov ve Mikhail Bahtin'in göstergebilimi, Boris Arvatov gibi Verimlilik kuramcıları ve Karl Ioganson gibi sanatçılar (bunlar en çok öne çıkan adlardan bazıları) ile sanayi ve onun ihtiyaçlarının bileşimi, bu avangard siyasetlerin ilkinin serpilmesini sağladılar: Meta kültürüne karşı yükselen bir öfke. Robert Morris ve Donald Judd'ın minimalizmi, Richard Long ve Robert Smithson gibilerinin "arazi sanatı" ve Sol Lewitt ya da Art& Language (Sanat ve Dil) kolektifi kavramsalcılığı ve kurumsal eleştirmen Hans Haacke'yle birlikte sanatta galeriye bağlı, satılabilir estetik nesne fikrinden uzaklaşılmaya ya da bu yaklaşım sorgulanmaya başladı.

Ne var ki, bunların birçoğu, her ne kadar grupların ya da "-izm"lerin kavramları içinde üretilmiş olsalar da, gene de, kendi mecralarında hareket eden bireyler tarafından gerçekleştirilmişti. Onlara ek olarak, 1960'ların sonlarından itibaren oldukça önemli bir alternatif kültürel eğilim gelişmeye başladı: Yine Rus Verimlilik taraftarları örneğinden yola çıkılmasına karşın, bu kez toplumsal ve siyasal etkileşimlerine ek olarak, çalışma ve örgütlenmelerindeki kolektif karakter de hesaba katıldı, ki başta New York'taki avangard topluluk olmak üzere giderek daha fazla sanatçı kolektif sanat pratiklerine yönelmeye başladı – artık odak noktası, kurumsal ve dilsel bir yapı olarak sanattan ziyade, belirli bir siyasete dayanarak ve belirli mücadeleleri merkeze koyarak kitle kültürü dünyasına etkin bir müdahalede bulunmaktı. Bunların ilk örneklerinden biri de New York'ta kurulan Art Workers Coalition'dı (Sanat Emekçileri Koalisyonu): Büyük, geniş katılımlı ve ömrü kısa süren grubun 1969'daki oluşumunda, 1968 Mayıs'ında Paris'te yaşanan olayların da etkisi vardı (ve bu da Paris avangardının devam eden hâkimiyetinin bir bakıma, en azından entelektüel-siyasal açılardan ve ironik bir biçimde kabul edilmesi anlamına geliyordu). Koalisyon'un ilk faaliyeti Museum of Modern Art'ta, MoMA'nın sanatçı haklarını ihlal etmesine karşı bir protesto gösterisi düzenlemek oldu ve bunu da Vietnam Savaşı'na ve beyaz olmayan sanatçıların yeteri kadar temsil edilmemelerine karşı yapılan çarpıcı "eylemler" takip etti. Koalisyon, faaliyetlerini sanat dünyası çevresi içinde yürütse de, anarşist Black Mask (Kara Maske, daha sonra Motherfuckers [Orospu Çocukları] oldular) gibi radikal siyaset gruplarının kışkırtıcı pro-

pagandalarla süslü sokak tiyatrosu stratejilerini onlar da paylaşıyorlardı ve eylem biçimleri de o dönem ABD'de düzenlenen diğer radikal siyaset gösterileriyle aynı sayılırdı: Amerikan Kızılderili Hareketi'nin Alcatraz Hapishanesi işgali, Chicago'daki polis anıtının Weatherman örgütü tarafından bombalanması. Bu arada, feminist sanat hareketi de hedefine kolektivist yöntemlerle ulaşmaya çalışıyordu: 1972'de, Hollywood'da, dönüştürülen bir banliyö eviyle, kadınların ev yaşamına hapsedilerek nasıl baskı altına alındıklarını gösteren *Womanhouse* (Kadın Evi) projesi; 1970'lerin ortalarında, isimsiz kadınların elinden çıkan zanaat ürünlerini sanat eseri statüsüne yükselten Judy Chicago'nun önderliğindeki *Dinner Party* (Yemekli Davet) projesi ve, en nihayetinde, 1980'lerde kurulan, sergilerde temsil edilen kadın sanatçı sayısının yetersizliğine dikkat çeken ve bunu protesto eden Guerilla Girls (Gerilla Kızlar) kolektifi. Ve 1980'lerin sonlarında başlayıp 1990'lara doğru uzanan AIDS krizinin patlak vermesiyle, sanatçılardan oluşan "eylem hücreleri" (New York'taki Gran Fury kolektifi muhtemelen en bilinenlerinden biridir) hastalığın yarattığı yıkımı belgeleyen kolektif sanat eserleri üreterek devletin sağlık sorumlularına baskı uygulamaya başladılar.

Bu kolektif sanat pratiklerini ortaya koyanlar, iki savaş arasında siyasallaşan kültürel avangardın bıraktığı örneğin bilincinde olsalar da, kendi içlerinde kültürel ya da toplumsal teamüllere karşıt bir konumda değildiler ya da özerk hareket etmiyorlardı. Sanat tarihçisi Alan W. Moore'un da New York şehrindeki sanatçı kolektifleri üzerine yaptığı kıymetli incelemesinde belirttiği gibi,

AIDS'le ilgilenen gruplar mesajlarını halka ulaştırabilmek için onlara kapı açan sanat kurumlarını giderek daha fazla kullanmaya başlamışlardı ve ürettikleri eserler de genellikle genel erişime açık kablolu kanallarda gösteriliyordu. Bu tür pratiklerin avangard tarihi bakımından önemi ise bizzat kolektif bir karaktere sahip olmalarında ve metalaşabilecek estetik nesneler üretmek yerine rotalarını toplumsal eylemciliğe çevirmelerinde yatar. Elbette, bu girişimlerin hepsinin de aynı ölçüde bu metalaşmaya direndiği söylenemez: Örneğin, 1960'lardaki simgesi San Francisco olan ABD "karşıt-kültür"ünün tüketimciliğe dönüşmesinin herkesin bildiği öyküsü, ki bunu da belki en iyi anlatan Thomas Frank'in 1997 tarihli *The Conquest of Cool* adlı kitabıdır. Ayrıca, daha önce de belirttiğim gibi, 1980'lerde yıldızı parlayan postmodernizm bir bakıma tam da bu anlatının yüceltilmesiydi.

Gelgelelim, kültür muhabirlerinin pek rağbet göstermediği ancak sanat dünyasında ses getiren eleştirel bir diğer postmodernizm daha ortaya çıktı; Amerikalı kültür tarihçisi ve kuramcısı Hal Foster 1983'te yazdığı denemesinde bunun anahatlarını çizer ve bunu "bir direniş postmodernizmi, geleneklerin eleştirel bir yapıbozuma uğratılmalarıyla uğraşır, pop ya da sözde tarihsel formlardan meydana gelen bir pastiş değildir, köklerine getirilen bir eleştiridir, bunlara dönüş değil" sözleriyle tarif eder. Özetle, onun sözleriyle, bu postmodernizm "kültürel kodları sömürmek yerine onları sorgulamayı, toplumsal ve siyasal bağlarının üzerini örtmektense, onları incelemeyi amaçlar". Öte yandan, Foster bunları yazana dek, çiçek çocukların karşıt-kültürünün özgürlük arzuları çoktan

tüketimciliğe yönelmekle kalmamış, avangardların, belki de naif bir biçimde, 1968'de birçok zeminde görülen ayaklanmalara bağladıkları siyasal devrim umutları da boşa çıkmıştı – aslında, Foster'ın eleştirel bir postmodernizm tanımının amacı, yeniden gözden geçirilen ve daha dar kapsamlı bir radikal kültürel-siyasal gündeme bu geniş çaplı başarısızlık ışığında bir altyapı sağlamak olarak da düşünülebilir. Foster'ın bu girişimine bir diğer ABD çıkışlı kültür tarihçisi ve kuramcısı (ve New York'taki sanat entelektüellerinin dergisi *October*'dan çalışma arkadaşı) Benjamin Buchloh'un avangard sanat üretimini yeniden tanımlayışı da eşlik eder. Buchloh, 1984 tarihli bir yazısında, bu tür bir sanat için şunları söyler: "Bu, hem yeni hedef kitlelerinin kültürel anlamı, keşfi ve temsilinin tanımı üzerine yapılan biteviye bir mücadele sürdürmek, hem de, tüm temsil pratiklerini ve alanlarını işgal ve kontrol etmek isteyen kültür endüstrisinin ideolojik aygıtlarının eğilimlerine karşı koymak ve direnmek için yeni stratejiler geliştirmektir." Buchloh, bu tanımlamasında, II. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda kültür ve siyaset arasındaki ilişki üzerine üretilen Marksist kuramlara dayalı bir dizi kavramdan yararlanıyordu – "ideolojik aygıtlar", "kültür endüstrisi", kültürel anlam mücadelesi bunlardan bazıları. Öte yandan, kapitalizm karşıtı bir siyasetten faydalansa da, esas olarak avangard kültür pratiklerine ait bir düşünceyi temel alması oldukça önemli. Daha önce de gördüğümüz üzere, bir oluşum olarak kültürel avangardın 20. yüzyıla yayılan tarihi bu fikri destekleyen pek az şey sunar – siyasal avangardizme katılan gruplar haricinde: I. Dünya Savaşı'ndan önce anarşizme ve hemen ardından yeni Sov-

yetler Birliği'ndeki ve şok dalgasına maruz kalan toplumlardaki komünist projeye katılanlar. Gelgelelim, bu düşünce –bu tarz gruplar aracılığıyla– Shelley'nin asli özgürlükçü kültürel avangardizm savıyla da bir bağ kuruyordu. Rus sanatsal avangardının tarihinin yeniden keşfedilmesinin, oluşumun kurumsallaştırılmasıyla boğulan avangard ideolojiyi yeniden canlandırdığını söylemek mümkün.

Bu yeniden can verme girişiminde bir yayın vardı ki, muazzam bir etkisi oldu. 1968'in devrimci siyasal umutlarının boşa çıkmasını güçlükle kabullenen sol eğilimli kuramcıların, devrimci siyasetleri ileri taşımak amacıyla, siyasal ve ekonomik olanlar yerine kültürel stratejilerin potansiyelini araştırdıkları ve vurguladıkları yılların hemen sonrasında, Alman Marksist kültür kuramcısı Peter Bürger'in kısa kitabı *Avangard Kuramı* 1974'te Almanca olarak basıldı. Bu "kültürel dönemeç"in bir ürünü olan *Avangard Kuramı*, sanatsal avangardın tarihsel kökleri ve bir oluşum olarak gelişiminden ziyade (benim bu kitapta yaptığım gibi), avangardizm ideolojisi bağlamında bir tanım öneriyordu. Bürger'in "tarihsel avangard" olarak adlandırdığı (oluşumun tarihçesini geçiştirmesine karşın) şey, "salt sanatta eskiden uygulanan sanatsal teknik ve usulleri reddetmekle kalmayan, sanatı tümden reddeden ve böylelikle geleneklerden kökten bir kopuş sağlayan" ve böylelikle "yaşamın praksisinde sanatın olumsuzlanmasını" (diğer bir deyişle, sanat ile [sanat olmayan] yaşamın bütünleşmesi) hedefleyen sanat hareketleriydi. Bu tanıma kesin olarak uyanlar ise yalnızca Dadaizm, erken Sürrealizm ve "Ekim [1917] Devrimi'nden sonraki Rus avangardı" idi. Bu dar tanımlamanın avangardın gerçek tarihi ile tam olarak özdeş-

leşmediğinin farkında olan Bürger, İtalyan Fütürizmi ve Alman Ekspresyonizmini de "belli sınırlamalarla" dahil etti; bu tanıma uygun ölçütlerin hiçbirini karşılamadığını bilmesine karşın, Kübizmi de (daha önce oluşumun sağlamlaşması bakımından kilit bir rolü olduğunu savunmuştum) tamamen dışarıda bırakamayacağını düşünerek onu da ekledi.

Avangard Kuram oluşumun tarihi bakımından tarihsel bir kesinlik ortaya koymasa da, Bürger, avangardın doğuşunu burjuva toplumunun sanat tarihinin (özellikle güzel sanatlar ancak dolaylı olarak sanatın bütünü) gerekli ve kaçınılmaz bir ürünü olarak sunar. Böylelikle, radikal, solcu siyasete yönelik başlangıçtaki avangardizm ideolojisini açıkça yeniden ayağa kaldırmaya çalışan Bürger'in kitabı, bu ideolojinin canlandırılmasında ve kültürel avangard kavramının radikal ve eleştirel bir yönle yeniden donatılmasında önemli bir rol oynadı – ve Buchloh da *kendi* avangard sanat pratiği tarifini bu nitelik üzerine inşa eder; *Avangard Kuramı*'nın 1984 tarihli İngilizce çevirisi üzerine yapılan bir incelemede tam da bundan bahsedilmesi bir tesadüf değildir (bununla birlikte, benim alıntıladığım sözlerden daha fazlasını da sunmaz). İkincisinde, II. Dünya Savaşı sonrası dönemin "neo-avangardı" denen olguya Bürger'in olumsuz yaklaşımıyla (modern sanat müzeleri tarafından temellük edildiği için – iki savaş arası yıllardaki "tarihsel avanagardın" ayırt edici özelliği olan, sanat ile yaşamı bütünleştirme ve kapitalizme karşı durma hedeflerinden uzaklaştırılarak kurumsallaştırılması) ters düşse de, Buchloh kitaptaki tarihsel avangard tanımını olumlu değerlendirmişti, ki bu da Anglofon sanat dünyasındakiler için güvenilir bir emsal olmasını sağlamıştı; öte yandan,

Bürger'in bu konuyu kavramsallaştırması, tarihsel bakımdan ciddi eksiklikleri olmasına karşın, hem kavramın hem de oluşumun ilerleyen zamanlarda anlaşılması bakımından oldukça belirleyici oldu. Özellikle (ve tabiatıyla) sol siyasetten gelen kültür tarihçileri ve yorumcuları arasında bu ikisi hep karıştırılmış ve oluşumun belitsel olarak devrimci siyasetlerle her koşulda bir etkileşim içinde olduğu varsayılmıştır.

Gene de, avangardizmin yeniden canlandırılması ya da sol siyasal bir avangardın bu mitik konumu yaratması salt kuramla olmadı. Kültürel veya siyasal olsun, nasıl ki hiçbir hegemonya ve tahakküm, bir önceki bölümde de belirttiğim gibi, tamama ermez, avangard oluşum da hiçbir zaman yekpare bir yapıda olmadı. Ve bu oluşum ağının merkezinin New York'a kayması ve merkez *kabul edilerek* sağlamlaştırılmasıyla bir yandan içeriden temellük edilip kapitalizme savrulurken, beri yandan başka yerlerde de farklı dinamikler açığa çıkmaya başlamıştı. Paris avangardının bu Atlantik ötesine geçişini kabullenmeyen ve temellük edilmesine boyun eğmeyen karşıt-kültür topluluğu için, II. Dünya Savaşı sonrasının ortamı, savaşta kısmen yenilgiye uğrayan, kısmen işbirlikçilik yapan ve tamamen travmatize olan bir ulusun karmaşık mirasından pay almak ve sonra onu kendi amaçları için kullanmak isteyen rakip kültürel grupların muharebe alanına dönüşmüştü. Bu çarpışmaların yarattığı retoriklerin puslu havası 1950'lerin başlarında dağılmaya başlayınca, ikinci kuşak Sürrealistler ve savaşın hemen ardından Sürrealizmdeki bölünmeyle ortaya çıkan diğer "-izmler" bu hareketin ve Fransız Komünist Partisi içindeki entelektüellerin ürünü olan bir

kültürel Marksizmin mirasını bir araya getirerek kentin avangard ordusundaki yapıları gevşettiler. Bu "-izmler"in de başında Guy Debord önderliğindeki Letrist Enternasyonel ile Asger Jorn'un başını çektiği sanatçı grubu COBRA geliyordu (grup üyelerinin geldiği kentler Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam'ın baş harfleriyle oluşturulan bir kısaltma). Kültür tarihçisi Peter Wollen'ın da işaret ettiği gibi, bu yeni yapılanmanın projesi, Sürrealizmi, artık yarı mitik ve okültçü bir hale gelen düşünme biçiminden arındırıp kültürel devrimin çerçevesi içinde yeniden konumlandırmak suretiyle yeni temeller üzerine baştan inşa etmekti. 1957'ye gelindiğinde hareket kendine yeni bir ad buldu – "Sitüasyonist Enternasyonel" ya da SE, ömrünü 1970'lerin sonlarına dek sürdürecek kadar istikrarlı bir çizgide ilerlemenin yanında, (Paris için bile fazla denebilecek bir dizi sert kavga ve ayrışmalara rağmen) yıllar içinde ona bugünkü mitik konumunu kazandıran bir saygınlık elde etti. Bizim de 20. yüzyılda dahi bu konumunu nasıl koruduğunu ve bir avangard ve avangardizm için ne anlama geldiğini incelememiz gerekiyor.

Avangard öldü, yaşasın avangard: Sitüasyonistler ve mirasları

Sanat tarihçisi ve kültürel eylemci Gavin Grindon, "Radikal avangardın sanat tarihlerinden *kaybolduğu* (bahsettiğim şekillerde temellük edilişinin ardından bu tarihlerde belirleyici bir etmen olmaktan çıktığı) an, ki kazara olmuş bir şey değildir, belki de radikal bir eğilim olarak

gösterdiği başarıda hayati bir paya sahipti," der. Zira, yine Grindon'un belirttiği gibi, toplumsal ve siyasal değişimleri avangardın eleştirel bir açıdan ele almaya devam edebilmesi, çoğu zaman sanatçıların rolüne dair gelenekçi yaklaşımı reddetmelerine bağlıydı. Sitüasyonistler için geçerli olan durum tam da buydu. SE'nin düşünme biçiminin ve eylemlerinin merkezinde iki kavramla etkileşim vardı: Kentin psikocoğrafyası ve oyun olarak sanatın rolü (burada oyun serbest, yaratıcı faaliyet anlamındadır) – ki bunlar da kentleri ve sakinlerinin yaşamlarını dönüştürme imkânları üzerine yapılan bir araştırmada bir araya geldiler. Peter Wollen programı şöyle özetler: "Sanatçılar, mevcut ortam ile hâkim ekonomik ve siyasal sistemin sterilliğini ve baskısını sarsmak ve tartışmaya açmak için olduğu kadar, kentin belirli alanlarında *sitüasyonlar*, yapay karşılaşmalar ve yaratıcılık anları yaratabilmek için de tek tek sanat formları arasındaki ayrımları ortadan kaldıracaklardı." Temel yöntemler ise *dérive* (sürüklenme) ve *détournement* (saptırma) idi ve her iki yöntem de, emek faaliyetleri ile para kazanma yollarını önceleyecek şekilde bölümlenen kentsel alan ve bölgeleri, işlevsel bir düzene sahip yerler olmaktan ziyade, yalnızca arzular ve bunları gerçekleştirme yollarıyla ilişkili faaliyetlere –oyuna da– hizmet edecek birer oyun alanı olarak görmekle ilgiliydi. Ve bu yöntemleri desteklemek de *emeğin* bireysel ve toplumsal yaşamı örgütleyen bir amaç olduğunu reddetmek anlamına geliyordu. Zira emek, Marx ve Engels'in dünya işçilerinin kırmaları gereken zincirlerini temsil ediyordu; şayet avangard toplumu değiştirme potansiyelini hayata geçirmek istiyorsa, alternatif bir model sunmalıydı.

Bu strateji ya da faaliyetlerin devrimci potansiyeline bugün kuşkuyla yaklaşmakta ve Paris'in sanatsal avangardını artık marjinalleşmiş altkültürünün bir diğer küçük grubuna has bir başka tavır gibi görmekte haklı olabiliriz. Ve eğer sanatçı ve entelektüellerin devrimci kalkışmaların bir parçası oldukları bir geleneğe sahip bir kentte (bu bölümün açılışını yapan Delacroix tablosuna bakmak yeter), siyasal faaliyet ve arzularla birleşerek ivme kazanan entelektüel eğilimlerin sarmalında, 1968 Mayıs'ında Sitüasyonistler kendilerini Fransa'yı kökten sarsan öğrenci ayaklanmalarının tam ortasında bulmuş olmasaydılar, tarih de bunu böyle yazar diyebilirdik. Hem üniversite öğrencilerinin hem de Renault işçilerinin belirli maddi talepleriyle (öğrenciler yüksek öğretimde daha fazla demokrasi, işçiler de daha yüksek maaşlar, daha az mesai, daha erken emeklilik ve daha demokratik bir çalışma ortamı istiyorlardı) devrimci düşünce arasında kısa süreliğine ittifak kurduran bir siyasal karışıklıktan Sitüasyonist sloganlar, Fransız hükümetinin neredeyse düşmesine şahit olacak taşkın bir iyimserliği yakalayan bir retorik fışkırdı: "Kaldırım taşlarının altında kumsal var", "gerçekçi ol: imkânsızı iste" ve "tek güç imgelem" o ay içinde Paris'in duvarlarında beliriveren sloganlardan birkaçı. Bunların bize neredeyse kırk yıl sonra bile tanıdık geliyor olmaları ise ne denli etkili olduklarının kanıtı ve aynı zamanda Shelley'nin baş sloganı haline gelen "şairler dünyanın onaylanmamış yasa koyucularıdır" sözünü de yankıladıkları bir gerçek.

Peki ama Sitüasyonistler bu sloganların ötesinde ne tür bir miras bıraktılar (bugün temellük edilip her yere

yayılan havalı tişörtlere hapsoldukları düşünüldüğünde)? Grindon'a göre, SE'nin çalışmayı reddetmesi, kapitalist değerlerin üretimine katılmayı reddeden sanatsal avangard gelenekle aynı çizgideydi, ki 1920'lerde Berlin'in Dada grubu ve sonraki yıllarda da Parisli sürrealistler bunun başlıca örnekleriydi. Grindon'un da işaret ettiği gibi, çalışmanın reddedilmesi fikrine özellikle de Dada grubunun *kendi* bağlılığı, gücünü, Berlin'in siyasal bir örgütlenmeye sahip işçi sınıfının genel koşullara ve emek kültürüne karşı halihazırda yürüttüğü mücadeleden alırken, sanat pratiklerinde de çağdaş toplumsal hareketlerin (1918-19'un devrim zamanları) eylem biçimlerini örnek alıyordu. Devamında Grindon şöyle der: "Berlin'deki Dadanın toplumsal hareketlere avangard yaklaşımı ile Sürrealizmin çalışmayı reddetme retoriği 1960'ların ortalarında birleşecek ve, Provos, Kommune 1, Diggers, Yippies, Black Mask ve Chicago Sürrealistleri gibi, Avrupa ve Amerika'daki toplumsal hareketlerin içinden, daha az belgelenmiş bir diğer neo-Dada ortaya çıkacaktı." Ve Grindon şunu ekler: "Toplumsal hareketlerde kolektif doğrudan eylem formlarının estetiğini yeniden tahayyül etme yollarını araştıran bu neo-Dadaistler, Yes Men, Reverend Billy ve Church of Stop Shopping, Etcetera, Laboratory of Insurrectionary Imagination ve Centre for Tactical Magic gibi kolektiflerin uyguladıkları çağdaş eylemci-sanat 'müdahaleciliği'nin asıl atalarıydılar."

Öte yandan, çağdaş sanat üretiminde özellikle bir alan var ki, iki savaş arası avangard gruplarının sanatçının rolüne dair geleneksel anlayışı reddedişin belki de en tartışmalı tekrarı yaşanıyor burada: İnternet sanatı. Sanat tarihçisi

Julian Stallabrass şöyle yazmış: "Çevrimiçi sanat avangardizmin asli koşullarının birçoğuna sahip: Sanat karşıtı karakteri, sanatın sınırlarını ve sanatın yaşamın geri kalanından ayrı durmasını biteviye sorgulaması, sanat kurumlarına meydan okuması." Stallabrass, "Çevrimiçinde etkili bir eylem ortaya koyduğunuzda, çevrimdışı dünyada anında sonuç alabilme gücü kazanmış olursunuz," der – *The Guardian*, 2004'te, ABD hükümetinin terörle mücadele güçlerinin Amerikalı internet sanatçısı Michael Kurtz'un evine baskın düzenlediği haberini yaptığında bunun ne denli doğru olduğu anlaşıldı. İnternet sanatçıları kolektifi Critical Art Ensemble'ın (Eleştirel Sanat Topluluğu) bir üyesi olan Kurtz sorgulanmak üzere iki gün boyunca gözaltında tutulurken, evi kordon altına alındı ve arandı; bilgisayarı, kitapları ve şahsi evraklarına el kondu. Critical Art Ensemble, kendi ifadeleriyle, "sanat, teknoloji, radikal siyaset ve eleştirel kuram arasındaki kesişme noktalarını keşfetmeye" adanmış bir gruptu; Kurtz da, bu amaca duyduğu ilgi doğrultusunda, 2002'de *Molecular Invasion* (Moleküler İşgal) başlıklı, genetiği değiştirilmiş ekinlere karşı bir bildiri kaleme aldı ve görünen o ki bakterilerle yapılan deneylerin ve sonuçların internette yayılması birleşince hükümetin bio-terör korkusu harekete geçmişti. Critical Art Ensemble ve aynı anlayışa sahip diğer Net sanat eylemcilerinin buradaki asıl amaçları, devletin alanına ve şirket faaliyetlerine saldırılması karşısında gösterilen tam da bu olağanüstü hassasiyetten faydalanmaktı. Öte yandan, bu tarz suistimaller, onların eylemlerini salt geleneksel sanat pratiği anlayışından daha da uzaklaştırmakla kalmadı; kültürel avangard ile *hacking*

(bilgisayar korsanlığı) olarak bilinen, kapitalizm ve devlete karşı sanat-dışı "gerilla" taarruzları arasındaki ayrımı da çökertti. Kimbilir, belki de bu çöküş, kültürel avangardın yasa koyma sürecine katılabilmek için ödemesi gereken bir bedeldir.

Sonuç

"Yaratıcı endüstriler" 21. yüzyılın ilk yıllarından itibaren tüm dünyada yaygın bir terim, moda bir kavram ve aşikâr bir başarı hikâyesine dönüştü. Tony Blair'in Yeni İşçi Partisi hükümetinin bu tür on üç endüstrinin listelendiği bir "Haritalandırma Belgesi" eşliğinde başa gelmesiyle (1998) Britanya'da lansmanı yapılan kavram, bambaşka kültürel pratiklerden oluşan bir koleksiyon oluşturuyor, yaygınlaştırma ve pazarlamaya yardımcı bir yapısı olduğu düşünülüyordu. Bu endüstrilerin gelişmiş kapitalist ülkelerin ulusal ekonomilerinin en dinamik sektörleri arasına girebileceğinin anlaşıldığı an, kavram siyaset geliştiren çevrelerde hızla popüler oldu ve büyük bir ivme kazandı. Britanya'da ulusal ekonomiye en büyük katkıyı sağlayan ikinci finans sektörüne dönüştü (son verilere göre, Birleşik Krallık'ın gayrisafi katma değerinin %7,5'u). Bunun sonucunda, ekonomik gelişmeyi canlandırma arayışında olan hükümetler için çok geçmeden önerilen bir enstrüman konumuna yükseldi. Zira birçok stratejik boyuta etkisi vardı: Yerel, bölgesel ve ulusal arenalarda, sanayi sonrası şehrin iç kesimlerini ıslah etmek, turist çekmek, küçük işletmelerin büyümesini sağlamak, emlak sektörünü can-

landırmak için "kültür" devreye sokulabilirdi; en önemlisi de bir ulusun (öz)imgesini parlatabilirdi: Blair'in önerdiği ve neyse ki ömrü kısa süren "Cool Britannia" (Havalı Britanya) kavramı bunun örneklerinden biri.

Ayrıca, bizzat "yaratıcılık" kavramının da o zamanki kullanımı dışında bir değeri olduğuna inanılıyordu: 21. yüzyılın başından itibaren iş hayatında yaratıcılığın sahip olduğu değerin bilincinde olmanın yararları üzerine bir dizi sipariş tebliğ ve politika raporu hazırlandı. Bu arada, kâr oranlarının azaldığı, sabit giderlerin yükseldiği bir zamanda, sanatsal avangard oluşumun en zorlu koşullarda bile hayatta kalmasını sağlayan kendine özgü işleyiş ve yaşayış tarzlarını ödünç almanın getireceği ekonomik potansiyeli kurumsal iş dünyasının liderleri de fark etmişlerdi. Bunların arasında emek ve yaşam arasındaki sınırların muğlaklaşması (kültürel pratiklere bağlılık başlı başına bir ödüldü ve hobi olduğu kadar bir işti de); görece yoksulluğun ve ekonomik güvensizliğin, işten alınan tatmin, bağımsızlık ve patronsuzluk karşılığında kabullenilmesi; düzenli bir işe sahip olmak yerine, her biri kısa süreliğine olmak üzere projeden projeye çalışma biçimi; tatil ve sigorta gibi masrafların bir işveren tarafından değil, çalışan tarafından karşılanması. Bu farkındalığın sonucunda, önde gelen işletmeler bu özellikleri işgüçlerine *dayatma* girişiminde bulunmaya başladılar – fason ve gündelik işler oluşturmak, çalışanları takımlara ayırıp sonlu projelere atamak, onlara gerekli teçhizatı sağlayıp işlerini ve sorumluluklarını eve götürmelerini beklemek.

Avangard kavram ve oluşumun son bir kez daha "araçsallaştırılması" adına gördüğümüz bu iki gelişmeyi, 20.

yüzyılın ortalarını şekillendiren, metalaştırma ve kültürel ayrımca temellük edilişinin aşılması olarak okuyabiliriz. Gerçekten, "yaratıcı endüstrilere" biteviye yapılan yatırımlar (koşulsuz bir destekten ziyade kâr getireceği varsayımına dayalı bir yatırım anlayışıyla), kültürel pratik ve tüketimlerin kendi içlerinde ve dışlarında barındırdıkları insani veya manevi yararlar yerine, şimdilerde genellikle yalnızca ekonomik gerekçelere dayandırılmakta. Ve küresel bir açıdan bakıldığında, bu tür yatırımların faydalarının hiç olmadığı kadar aşikâr olduğu pek çok örnek mevcut: Bollywood sineması, Kore çıkışlı bilgisayar oyunları, pıtrak gibi çoğalan güzel sanat müzeleri –Bilbao, Rio de Janerio, Taipei bunlardan yalnızca üçü– ve dünyanın dört bir tarafını dolaşan "süper-küratörler"den oluşan yeni bir uzmanlığın çatısı altında şekillenen bienaller ile her kıtada düzenlenen benzer sergiler. İlk başlarda değindiğimiz kültürel avangardizm düşüncesinin iki başlangıç noktası arasından Saint-Simon'un Shelley'ye açık ara galip geldiğini söyleyebiliriz: Kültür ve yaratıcı imgelemin gemlerini elde tutmak iyi iş yapıyor (işe yarıyor).

Gene de, böyle bir yargıda bulunmak pek çok nedenden ötürü fazlasıyla basite kaçmak olurdu. İlkin, yaratıcı endüstrilerin "canlandırma" gündemlerini ele alırsak, avangard pratikleri kullanmanın ekonomik olduğu kadar toplumsal faydalarını da hesaba katmamız gerekir; New York'taki AIDS eylemlerinin de gösterdiği gibi, sanat dünyasının veya hükümetin kurumları salt temellük etmezler, destekledikleri de olur ve bu tür faaliyetlere katılımları olumlu sonuçlar doğurabilir. Benzer şekilde, sanat ve müzelerin küreselleşmesi, bienal tarzı sergilerin yaygınlaşma-

sı, "besle kargayı oysun gözünü" dedirtme ihtimali olanlar da dahil, deneysel sanatçı topluluklarının oluşmalarına ve gelişmelerine katkı sağlayabilirler. Bienallerin duayeni diyebileceğimiz Venedik Bienali'nin 1990'ların ortalarında genç post-kolonyal ülkelerden temsilciler davet ederek büyümesi buna bir örnek. Aynı dönemde, çağdaş Afrika sanatıyla ilgili sergilerin birbiri ardına gelmesi de bir başka örnek (Londra'daki Whitechapel Galerisi'nde 1995'te düzenlenen *Seven Stories*, 2003'te Venedik'te *Fault Lines*, 2007'de Düsseldorf'tan başlayıp Londra'ya, oradan da Paris'e ve diğer yerlere giden *Africa Remix*). Afrika'ya dair olanların tümü de, birçok farklılık barındıran bu karmaşık kıtada filizlenmiş çağdaş deneysel sanatı teşvik etti, gösterdi ve belgeledi ve, bu sayede, örneğin, Senegal ve Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nde zaten var olan, New Yok'taki adı anılan kolektiflere koşut bir toplumsal eylemcilik sergileyen sanatçıların da dahil olduğu, bilinçli bir avangardist sanatçı ağını Avrupa'nın dikkatine sundu.

Hal böyleyken, sanatsal avangardı ve tüm dünyaya yayılışını şekillendiren bugünün güçlerini, belki de, burada izlerini sürdüğüm I. Dünya Savaşı öncesi Avrupası'ndaki dinamikle karşılaştırabiliriz: Deneysel, ne yaptığını bilen avangardist sanatçılardan oluşan bir ağda, yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya seyreden, pek çok katılımcı ve kurumun dahil olduğu faaliyetler üzerinden bir "alternatif uzmanlık" anlayışının paylaşıldığı zamanlar. Gerçekten de benzerlikler yok değil: Batı'nın sanat formlarının hâlâ Batı haricindeki yerlerden üstün olduğu anlayışına ek olarak, Batılı olmayan sanatçıların (her mecradan) bu durumu kabullenmeleri ve Batı'daki büyük şehirlerde takdis

edilmeyi normal karşılamaları, 20. yüzyılın başlarındaki avangardın farklı gündemler yaratmak istemesine karşın, Paris'e saygı duyma zorunluluğu hissetmesine benzer. Bu gerilimin bir sonucu olarak gelişen benzer arzulardan biri de, "Batı ve gerisi" hiyerarşisini zayıflatmak amacıyla, kültürel ve kurumsal"Güney-Güney" bağlarını tüm dünyada güçlendirmek ve, en nihayetinde, I. Dünya Savaşı öncesinde Paris'e rakip kültür merkezleri –Münih, Berlin, Viyana– oluşturan o erki geri getirmekti.

Gelgelelim, çok temel farklılıklar da yok değil. Hem bir oluşum hem de bir kavram olarak avangard, gördüğümüz üzere, artık bir tarihe sahip ve bu tarihin de, her şeyden önce, bir asır öncesine göre bugün çok daha gelişmiş, kümelenmiş ve her yeri kapsayacak hale gelmiş kapitalizmin ve özellikle de tüketimciliğin yayılmasıyla bütünsel bir ilişkisi var. Dahası, yine bir asır önce tüm Avrupa'ya yayılan avangard ağın kendiliğinden ortaya çıkışını tetikleyen bireysel deneycilik ve kültürel girişimcilik artık mümkün değil – 20. yüzyıldaki avangard oluşumun tamamen uzmanlaştığını ve bunu "alternatif değil", ama çağdaş kültürel pratikler için artık normatif haline gelen yollarla yaptığını söylemek mümkün. Aynı ölçüde can alıcı bir diğer nokta da çağdaş dünyada modernitenin çoğul hale gelmesi, yani artık modernite*ler* olması: Über-küratör Okwui Enwezor'a göre, Batı modelinin, bugüne dek çağdaş dünyayı şekillendirmiş olan modernizasyon sürecinden farklı ve bazen de onunla çekişen en az üç modelle desteklenmesi gerekiyor. Enwezor, Almanya'nın Kassel şehrinde dört yılda bir düzenlenen *Documenta* serisinin 2007'deki on birinci çağdaş sanat sergisinin küratörlüğünü yapan kişi. Bu serginin

ana teması ise post-kolonyallik ile neoliberalizm, sanatsal eylemcilik ile radikalizm, küreselleşme ile "tarihsel avangard" arasındaki değişen ilişkilerin incelenmesine dayandırılmıştı. Enwezor sergiyi şu soruyla tanıttı: "Avangardın önceki çıkarımlarına aralıksız saldırıların olduğu günümüz ikliminde avangardı nasıl bir kader bekliyor?" Ve sonrasında şu iddiada bulunur: "Batıcılık kapsamında bugüne dek avangarda dair çok güçlü devrimci iddialarda bulunulmuş olmasına rağmen, modernite görüsünün muhafazakâr ve formel kalmaya devam etmesi şaşırtıcıdır." Enwezor, bitirirken, "batıya dayalı olmayan yeni sanatsal modernite ilişkileri"nin anlaşılmaları gerektiğini söyler. Ne var ki, bunların neler olabileceğinden hiç bahsetmez.

Önerileri olan başkaları da vardı tabii. 1989'da, Paris'te, Centre Pompidou, *Magiciens de la terre* (Yeryüzü Büyücüleri) adında, modernite ve postmoderniteye dair ortak bir anlayışın varyasyonları olarak tüm kıtalardan gelen sanatçıların eserlerinin sunulduğu, devasa bir çokmekânlı sergi düzenledi. O günden beri dünya değişti. Değil bir asır, çeyrek asır önceki Batılı olmayan avangardist kültürel grup ve ağların Batılı şartlara göre ayarlanmış pratiklerinin, modern uluslararası kapitalizmin homojenleştiren güçleri karşısında hiçbir şansı yok artık. Çağdaş Afrika kültürü tarihçisi Elizabeth Harney'e göre, Senegal ve diğer yerlerdeki günümüz avangardları "müdahalelerini neoliberal hamiliği eleştiren bir çerçeveye oturtmalılar" – ilk avangardist ideolojinin sorumluluğunu üstlenip kendi dünyalarının yasalarını koymalılar. Bu tür müdahalelere bir örnek de, sanatçılara ek olarak rahipler, hukukçular ve doktorlar ile diğer meslek gruplarından kişilerin de katıl-

dığı, Senegalli sanat kolektifi Huit Facettes'in yaptıkları. Bu kolektif, küresel ekonomik baskılarla mücadele eden Senegal'deki köylerde atölyeler düzenleyerek ve sanatsal rehberlik hizmetleri sunarak, devletin sağlayamadığı ekonomik fırsatlar yaratmaya çalışır. Kendi sözleriyle, "Güney-Güney arasında emek ilişkileri yaratmak, tarihi ve jeopolitiği bize ait olan bir dünyada seçeneklere ulaşma fırsatı sunar". Bir oluşum olarak avangard tarihini şekillendirmiş olan bu kurumsallaştıran güçler karşısında bu tarz bir avangardizmin, ki daha önce benzerlerini yenilgiye uğratmıştı, başarıya ulaşma ve sürdürülebilir olma şansı olup olmadığını göreceğiz. Küresel bir bağlamda avangard fenomeninin doğası, her zaman olduğu gibi, yine potansiyeli ve uygulamaları arasında kaçınılmaz bir bölünme içine düşmüş gibi görünüyor.

Son olarak, başlangıçta sorduğumuz o soruya geri dönelim: Avangard kavramı, tarihi ve bu adı taşıyan oluşum, yeni ve zamane olmaklığın Batı toplumlarındaki (aslında, artık tüm dünyada diyebiliriz) işleyişini anlayabilmemize nasıl yardım edebilir? Avangard "düşüncesinin" ilerleme anlayışına dayandığı apaçık ortada: Herkesin önünde olmak, ve dahi herkese muhalif olmak ileriye doğru harekete inanmayı gerektirir. Fakat bizler (en azından Batı'da) II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde bu düşünceye inancımızı yitirmiş gibiyiz. Peki, bu ne zaman oldu? Savaş sonrası hızla artan refahın azalmaya başladığı, kapitalizm tarihinde Batı toplumlarının en zengin oldukları dönemin sonlandığı 1970'lerin ortalarından itibaren mi? Yoksa, gezegendeki kaynakların sınırsız olmadığının anlaşıldığı andan itibaren mi? Bu kıvılcım anına dair ihtimaller ve

bunun nedenleri çok; ancak, her koşulda, "avangardın" piyasanın amaçları doğrultusunda temellük edilişiyle ve eleştirel perspektif veya alternatif değerlerden arındırılışıyla bir çakışma olduğu kesin. Thomas Crow'un daha önce kısaca değindiğim iddiası çerçevesinde değerlendirirsek, şu koşullarda, kültürel avangard, uygulamaya baktığımızda sadece "kültür endüstrisi"nin değil, genel olarak tüketimciliğin bir "araştırma ve geliştirme kolu" olmaktan ibaret bir hale gemiş durumda.

Gelgelelim, küresel modernitelere istinaden daha önce belirttiğim gibi, dünya 1989'dan bu yana değişti. Blake Stimson ve Gregory Sholette, *Collectivism after Modernism* (Modernizmin Ardından Kolektivizm) adlı çalışmalarında, "kapitalizmin küreselleşmesine musallat olan bir ruh var, bu, yeni bir kolektivizmin ruhu" derken *Komünist Manifesto*'nun açılışını yapan sözleri yankılar. Onlara göre de bu durumun iki yönü vardır: "Sokağın görüşlerinin dalgalı seyreden kolektivizmi" ve "sözgelimi, eBay veya Amazon (...) ya da sohbet odaları ve birden ortaya çıkan gruplar ve blog dünyası ve 'listserv'ler". Bunların her biri hâkim düzene meydan okur ve, daha önce de gördüğümüz üzere, avangardizm ideolojisini miras alan kültürel eylemcilik en azından bu ikinci yönden faydalanmakta kararlıdır. Başka bir noktada Sholette bir üçüncü kolektivizmden bahseder: Geçici sanatçıların gayrı resmi ekonomisi, mübadele, işbirliği ağları ve çeşitli vur-kaç taktikli ekopratiklerin teklifsiz sistemlerinin –kendi deyişiyle– "karanlık maddesi". Ve sanat tarihçisi ve kuramcısı John Roberts'a göre, bu, toplumsallaşan sanatsal etkinliklerin gittikçe büyüyen ve buna rağmen piyasadan gizlenmeyi başaran matrisindeki,

piyasa dışı uzman sanatçılar ile uzman olmayan sanatçıları da içine alan gayrı resmi bir ekonomidir. "Kapitalizmin bu kayıp kütleyi tanıması için verimlilik kavramının tanımını da kökten değiştirmesi gerekir," der Sholette, ki sanat ve hayatı bir araya getirmeyi ve etkileşime geçmelerini arzulayan avangardist ideal de böylelikle sonunda başarıya ulaşabilirdi belki: Dünyanın yasalarını belirleyerek. Ne var ki, kapitalizmin bunu yapacağını hiç sanmıyorum.

İleri Okuma

Avangard üzerine yazılmış, pek çok farklı yönlerinin yanı sıra, en ince ayrıntısına kadar inceleyen o kadar çok kitap var ki, her bölümün konusu hakkında ileri bir okuma için burada önereceklerim ister istemez sınırlı kalacak. İlk amacım özellikle bu kitapta adını verdiğim yazar ve metin kaynaklarını sunmak ve buradaki fikirler hakkında daha fazla bilgi almak isteyenlerin işini kolaylaştırmak. Bu bağlamda okurun yönlendirileceği metinler okunurluk bakımından farklılık gösterebilir, tanıtıcı veya akademik düzeylerde olabilir ve siz de bulabildiğiniz kadarını almaya çalışmalısınız – tümü de avangard kavramını ve tarihini anlamamız bakımından ayrı bir değere sahiptir. İkinci amacım ise, her bölümün konusunu daha ayrıntılı irdeleyen ya da ileriye taşıyan, anlaşır olduğu kadar düşündüren birkaç metin önerilerine yer vermek. Tüm bu öneriler de en nihayetinde, kitapta değindiğim düşünceler içinde asıl ilgindikleriniz hakkında daha fazla şey öğrenmenizi sağlamanın yanında, avangardın yaratıcıları, eleştirmenleri, kuramcıları ve tarihçilerinin onu nasıl kavradıklarına dair temel konulara giriş imkânları da sunmuş olacak.

Giriş

Avangard kavramı ve tarihini inceleyen ilk çığır açıcı çalışmalardan biri olup, daha ciddi bir araştırma için hâlâ faydalı ve anlaşılır bir başlangıç noktası oluşturan, Renato Poggioli'nin *Theory of the Avant-Garde* (Harvard University Press, 1968) kitabıdır. Yine temel ancak daha yeni, geniş kapsamlı ve 1977'deki ilk basımından sonra güncellenen bir kaynak da, Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity:Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Duke University Press, 1987/2006). Daha akademik bir düzeye sahip olan Richard Murphy'nin, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity* (Cambridge University Press, 1998) kitabı da ilginizi çekebilir ve Dietrich Scheunemann'nın editörlüğünde birden fazla yazarı bulunan *European Avant-Garde: New Perspectives* (Rodopi, 2008) de adından da anlaşıldığı gibi bir dizi makale içerir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra New York'ta sanat hayatı üzerine olan David Joselit'in *American Art since 1945* (Thames & Hudson, 2003) eseri de sağlam bir giriş sunar. Edebiyat alanındaki avangardlara dair ise Pascale Casanova'nın, *The World Republic of Letters* (Harvard University Press, 2004) ve Andrew Webber'in, *The European Avant-Garde 1900–1940* (Polity, 2004) çalışmaları oldukça değerli.

I. Bölüm:
Kökeni: Ortaya çıkışı ve sağlamlaşması 1820-1914

Calinescu'nun *Five Faces of Modernity* (bkz. yukarıda) bu bölümün başlıca kaynağı. 19. Yüzyıl modernist sanatı üzerine

olan T. J. Clark'ın *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Thames & Hudson, 1985) eseri özgün bir çalışma sunar. Pierre Bourdieu'nun sanatsal alanın yapısı üzerine fikirleri yine kendisine ait *The Field of Cultural Production* (Polity, 1993) kitabında bulunabilir. Bohemya üzerine Jerrold Seigel'in *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1930* (Penguin, 1987) temel bir okumadır. Martha Ward, *Pissarro, Neo-Impressionism and the Spaces of the Avant-Garde* (Chicago University Press, 1996) oluşumun 19. Yüzyıl Parisi'nde ortaya çıkışını anlatan eşsiz bir çalışmadır; Fransızca bilenler için Béatrice Joyeux-Prunel'in Avrupa'daki Parisli sanatçı ağlarının 1860-1914 arası öncülük yaptıkları tarihlerini anlatan *Nul n'est prophète en son pays?* (Musée d'Orsay, 2009) "yolu biraz uzatmaya değer" bir okuma sağlar. Robert Jensen'in *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (Princeton University Press, 1994) kitabı da bu kez tüm kıtayı kapsayan benzer bir okuma sunar. Uzmanlaşma üzerine Harold Perkins'in *The Rise of Professional Society: England since 1880* (Routledge, 2. Baskı 2002) iyi bir başlangıç noktasıdır ve Francis Haskell'in editörlüğündeki, birden fazla yazarın denemelerinden oluşan *The Authority of Experts* (Indiana University Press, 1984) sosyolojik bir perspektif sağlar. Paul Wood (yay. haz.), *The Challenge of the Avant-Garde* (Yale University Press, 1999) adlı eser de Kübizm ve Fütürizmin rollerine mükemmel bir açıklama getirir.

II. Bölüm
İki savaş arasında uzmanlıklar ve siyasetler

İki savaş arasındaki Konstrüktivist harekete bağlı gruplar

üzerine Gladys Fabre ve Doris Wintgens Hötte editörlüğündeki, Tate sergi katalogu *Van Doesburg and the International Avant-Garde* (2009) fevkalade denemeler içerir. Marjorie Beale'in, *The Modernist Enterprise: French Elites and the Threat of Modernity, 1900–1940* (Stanford University Press, 1999) ele aldığı konuyu harika bir biçimde kotarır. Marc Dachy'nin, *The Dada Movement 1915–1923* (Rizzoli, 1990) geniş bir kapsama sahiptir ve Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (University of California Press, 2005) eseriyle çığır açar. Romy Golan'dan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars* (Yale University Press, 1995) ve Kenneth E. Silver'dan, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925* (Thames and Hudson, 1989) Fransa'daki "düzene çağrı" akımını irdeleyen en temel eserlerdir ve Mark Antliff, *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909–1939* (Duke University Press, 2007) kitabıyla kıymetli bir değerlendirme koyar ortaya.

III. Bölüm
Tüketimcilik ve avangardın temellük edilişi

Raphael Samuel (ed.), *People's History and Socialist Theory* (Routledge, 1981) içinde Stuart Hall'un 'Notes on Deconstructing "the Popular"' başlıklı metnine bakılabilir. 20. Yüzyılın başlarında ve iki savaş arasında avangard oluşum üzerine olan Walter Adamson'ın *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe* (University of California Press, 2007) kitabı, kışkırtıcı ve özgündür. Tom Gunning'in 'The Cinema of Attractions' üzerine dene-

mesi ile sinema tarihine dair diğer önemli metinlere Thomas Elsaessser Adam Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (BFI, 1990) başlıklı kitaptan ulaşılabilir. Thomas Crow'un belirleyici denemesi 'Modernism and Mass Culture in the Visual Arts' Frascina'nın , *Pollock and After: The Critical Debate* (Harper and Row, 1985) eserinde yer alır. Pierre Bourdieu'nun entelektüeller ve popüler kültür çözümlemesi ufuk açıcı kitabı *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*'den (Routledge, 1984) okunabilir. Kirk Varnedoe ve Adam Gopnik'in derlediği, 1991 tarihli MoMA sergisine ait devasa bir katalog olan *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (MoMA, 1991) bu konuda hazırlanmış birçok kitap arasında en ansiklopedik çalışmadır. Bernard Gendron'un *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde* (University of Chicago Press, 2002) öncü bir tarihsel çalışma sunar. Clement Greenberg'in 'Avant-Garde and Kitsch' metni Francis Frascina (ed.), *Pollock and After*'da (bkz. yukarıda) yeniden basılmıştır.

IV. Bölüm
Avangard ve devrim

Raymond Williams'ın 'The Politics of the Avant-Garde' metni, denemelerinden oluşan bir derleme niteliğindeki *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, ed. Tony Pinckney (Verso, 1989) içinde bulunur ve temel bir okuma sağlar. Paul Smith ve Carolyn Wilde (eds.), *A Companion to Art Theory* (Blackwell, 2002) başlıklı kitapta Paul Wood'a ait 'Modernism and the Idea of the Avant-Garde' adlı metin, değerli ve zeki bir değerlendirme sunar. Clem-

ent Greenberg'in 'Modernist Painting' denemesi Gregory Battcock (ed.), *The New Art: A Critical Anthology* (Dutton, 1973) içinde yeniden basılmıştır. Alan W. Moore'un'Artists' Collectives' adlı denemesine, Blake Stimson ve Gregory Sholette (eds.), *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945* (University of Minnesota Press, 2007) başlıklı kitaptan ulaşılabilir. Thomas Frank'in *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism* (University of Chicago Press, 1997) eğlenceli ve mükemmel bir çözümlemedir. Peter Bürger'in İngilizceye çevrilen *Theory of the Avant-Garde* (University of Minnesota Press, 1984) meşakkatli ve fakat zorunlu bir okumadır; Benjamin Buchloh'un bu kitabı değerlendirdiği metnine *Art in America*, Kasım 1984, 20–1 sayısından ulaşılabilir.Peter Wollen'ın *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*(Verso, 1993) kitabındaki Sitüasyonistler üzerine denemesi, özlü ve zihin açıcı bir tarihçe sunarken, McKenzie Wark'a ait *The Beach beneath the Street* (Verso, 2011) Sitüasyonistleri canlı ve olumlu bir bakış açısıyla anlatır. Gavin Grindon'un *Oxford Art Journal*, 34: 1, 2011, 79–96 sayısısında yer alan makalesi 'Surrealism, Dada and the Refusal of Work: Autonomy, Activism and Social Participation in the Radical Avant-Garde' özgünlüğüyle dikkat çeker. Son olarak Julian Stallabrass'ın *Internet Art* (Tate, 2003) eseri, yeni kültürel kuramda farklı bir yol arayışı sunar.

Sonuç

Yaratıcı endüstriler üzerineAndrew Ross'un *Nice Work if you Can Get It: Life and Labour in Precarious Times* (New York

University Press, 2009) çalışması, bu endüstrileri toplumsal ve siyasal bağlamlarıyla değerlendiren diri ve keskin bir eleştiri sunar. Luke Boltanski ve Eve Chiapello'nun *The New Spirit of Capitalism* (Verso, 2005) kitabı, ele aldığı konuya yenilikçi ve ufuk açıcı bir yaklaşım getirir. Tate'te üç yılda bir gerçekleşen sergilerden 2009'a ait *Altermodern*'in katalogunun giriş kısmında Okwui Enwezor, birden fazla moderniteye dair fikirlerini sunarken, Elizabeth Harney Afrikalı avangardlar üzerine olan, *New Literary History* (University of Virginia), Güz 2010, 731–51 sayısında yer verilen 'Postcolonial Agitations: Avant-Gardism in Dakar and London' başlıklı yazısında küreselleşmenin doğurduğu sorunları gözden geçiren eşsiz bir okuma sunar. Gregory Sholette'nin *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (Pluto Press, 2010) eserinde marjinal ve karşıt görüşlü kolektiflerin bir haritası çıkarılır ve potansiyellerine dair özgün bir çözümleme yapılırken, John Roberts bundan yola çıkarak, *Third Text*, July 2009, 353-67 sayısında yer alan iddialı denemesi 'Introduction: Art, "Enclave Theory"de avangard ile devrimci siyasetler arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirir.

AVANGARD

DAVID COTTINGTON

Türkçesi: NURSU ÖRGE

YÜZYILDAN UZUN BİR ZAMANDIR SANAT YAPITININ TARİHSEL VE ELEŞTİREL DEĞERİNİN BÜYÜK ORANDA AVANGARD KAVRAMI ÜZERİNDEN ÖLÇÜYE VURULDUĞU PEKÂLÂ SAVUNULABİLİR. BUNUNLA BİRLİKTE, AVANGARDIN BU YETKEYİ NEREDEN DEVŞİRDİĞİ YA DA BU DURUMUN ZAMAN ZAMAN KİMİ ÇIKAR SAHİPLERİNE HAS BİR DEĞER STRATEJİSİ OLUP OLMADIĞI ÜZERİNDE HAYLİ AZ KAFA YORULMUŞTUR. ELİNİZDEKİ BU SORUŞTURMA KAVRAMA HAS TEKNİK BİR ÇÖZÜMLEMEYLE YETİNMİYOR, AVANGARDIN ÖZÜNDE BATI MODERNİTESİ VE KAPİTALİZM KAYNAKLI BİR OLGU OLDUĞU YÖNÜNDEKİ İDDİALAR KARŞISINDA DA GÖZÜPEK BİR TAVIR TAKINIYOR VE TÜM VARSAYIMLARI İNCELİKLE TARTIYOR. AVANGARDIN TARİHİ, KAVRAM BİLGİSİ VE İŞLEYİŞ YORDAMI KONUSUNDA UFUK AÇICI VE İŞLEVSEL BİR GİRİŞ METNİ.

Kültür Kitaplığı: 184; Sanat: 25





D